

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



“EL OTRO JULIO: APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A
‘CASA TOMADA’, ‘LA NOCHE BOCA ARRIBA’ Y ‘EL
PERSEGUIDOR’ DE JULIO CORTÁZAR”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta:

MARGARITA DÍAZ DE LEÓN IBARRA

Directora de tesis:

Dra. Gloria María Prado Garduño

Lectores:

Dr. José Ramón Alcántara Mejía

Dra. Isabel Contreras Isla

México, D. F.

2006

Hace años que he renunciado a pensar coherentemente,
mi lapicera Waterman piensa mejor por mí.
Parece que juntara energías en el bolsillo,
la guardo en el chaleco, encima del corazón,
y es posible que a fuerza de escucharlo ir y venir el gran gato redondo cardenal
su propio corazón de tinta, su pulpito elástico,
se vaya llenando de deseos y de imaginaciones.
Entonces me salta a la mano y el resto es fácil, es exactamente ahora.

Julio Cortázar

Imagen de John Keats (1940)

Al Fama mayor, al Cronopio menor y a la Esperanza que ha crecido...

A mi papá que me enseñó a amar los libros,
a mi mamá por mostrarme siempre el poder de la voluntad,
a mis hermanos... con todo amor.

ÍNDICE

Patafísica siempre...	5
1. El autor, la obra y el lector en la perspectiva hermenéutica:	
Sedimentación para una valoración reflexiva.	12
1.1. La perspectiva hermenéutica	13
1.2. El relato: <i>Tiempo y narración</i>	24
1.3. Metáfora y símbolo	40
2. La obra como cuento	52
2.1. El cuento: Aproximación a la luz de Julio Cortázar	54
2.2. Lo “fantástico”: Aperturas en el cuento	78
3. El mundo prefigurado: Historias para comprender y explicar las obras de Julio Cortázar, el Gran Cronopio	97
3.1. Territorios cortazarianos: El escritor.	99
3.2. Trazos de la figura: El hombre	149

4. Aproximación hermenéutica a la obra de Julio Cortázar:	
Tres cuentos que juntos narran la historia del viejo hombre que sale de casa, entra en la noche y persigue el sueño del hombre nuevo.	175
4.1. “Casa tomada”: romper la blanda pared de ladrillos	177
4.2. “La noche boca arriba”: De la orilla del intersticio al país del extrañamiento	224
4.3. “El Perseguidor”: Azares de un incansable cazador	269
Bitácora	333
Bibliografía General	339
I. Obras citadas	339
II. Obras consultadas	350

Patafísica siempre...

Esa hora que puede llegar alguna vez fuera de toda hora,
 agujero en el red del tiempo,
 esa manera de estar entre, no por encima o detrás, sino entre,
 esa hora orificio, de la incontable vida con sus
 horas de frente y de lado, su tiempo para cada
 cosa, sus cosas en el preciso tiempo [...]

 y sin aviso, sin inecesarias advertencias de pasaje [...]

 un arrimo a lo que ya no se ordena como dios manda...

Julio Cortázar

Prosa del observatorio (1972)

Como una manía –moda de los tiempos-, aparece el afán humano de reducir todo a objeto y, de ahí, a una definición que lo explique. Este puede ser el más terrible defecto de cualquier crítica. Como si la acción de poner en crisis se pudiera reducir a un objeto con el único propósito de imponerle el más justo de los zapatos. Mejor discernir que imponer. Para ello se hace necesario quitar (se) del camino. Reducir la tentación de halagar algo más que la destreza que contiene el arte literario, lo de milagroso que hay en él. Si se permite que el texto crítico tome el lugar de la obra, lo develado tenderá a ser velo otra vez, pues habría, ahora, que desentrañar lo entrañado en la valoración crítica.

Criticar es valorar más con el espíritu que con el intelecto, que distingue de modo sistemático y frío. Poner en crisis, enjuiciar, es discernir entre el afecto y el interés. Y gobernar los afectos es casi empresa imposible. Está ahí la inclinación, la tentación de toda crítica de dejarse conmover por el ejemplo estoico que muestra la vida del escritor. La entrega a la peligrosa seducción que es el relato del mundo del otro, hará del crítico un ciego, carente de la visión estética que permite comprender toda creación literaria. Y una crítica enceguecida por el mérito, deja de ver el arte. Inflada de envidia se enemista con su propio quehacer. Quiere ser el otro y no en el otro. Y hay en ello, también, mucho de vanidad. Trata de buscarse a sí mismo en todo, se viste con los nombres de los personajes, se roba su habla y se pone a actuar como ellos. Es ahora una crítica poseída, por querendona y benevolente. Se ha olvidado que la crítica es moderada y lúcida, que es un asunto de instinto y luz.

El primer propósito que aquí se vislumbra, no tiene que ver con un proceso de iniciación en el que la “lluvia de ideas” es el principio que se desplaza hacia la afirmación hipotética. Primero está el deseo de intentar realizar una crítica -orientada por la sensibilidad, la curiosidad y la casi nula pretensión-, que provenga de la comprensión del fenómeno milagroso: el de la creación literaria.

Todo homenaje a la creación literaria implica, así mismo, el de la capacidad que ha tenido su autor para transfigurar sus vivencias –reales u oníricas (¿cuál es la diferencia?)- en material literario. Y en la curiosidad está el origen. ¿En torno a qué se ha construido el mito-Cortázar? Porque hay frases que se convierten en andamios: el “queremos tanto a Julio” y “hay que leer a Cortázar”, parecen ser ya frases hechas sólo para ser impresas en las bolsas de las grandes librerías. Tantas fotografías, tantas biografías de solapa, tanto interés de las editoriales, tantos lectores, amigos, coleccionistas, homenajes, lecturas, y

toneladas de páginas engendradas en la red; tanto detractor que sólo ve en la obra del escritor un artificio, un discurso de gacetilla, un juego de palabras sin sentido; pero también tanto deleite compartido al devanar el ovillo, tiene su por qué.

La escritura de Julio Cortázar confirma que toda obra literaria está ahí para ser interpretada de múltiples maneras, con carácter y persuasión propios, porque sus libros-orificio no se agotan en una única verdad, en la de nadie. Vistos así, son textos democráticos, tolerantes y civilizados que relativizan, en primer término, la certidumbre. Confirman que la literatura debe de estar desprovista de guardias blancas que cuidan el orden establecido. Sin ellas, se promueve una libre conversación, una amistad duradera, placer, felicidad, que al ser retraídas a la realidad transmutan en un interés duradero, en una forma de vida.

Cortázar es el exceso. Sus libros son irreverentes ante el canon de la medida, el término medio, la moral puritana. Borran los límites con derroche de nuevas mezclas, injertos y transplantes. Textos pluriformales que favorecen el renacimiento del estado primigenio del hombre: exigen que el lector sea un nómada en tierra y mar, un peregrino que va de texto en texto, de aquí para allá, de la palabra a la música, de la metáfora a la pintura, de la alegoría a la fotografía, del cine a su propia historicidad y de regreso al texto... y sin tablero de direcciones. Y en su andar, el lector deja las huellas que forman su propia figura-mandala. Por eso Cortázar, por eso sus textos; por ellos la hermenéutica.

El proceder hermenéutico brinda la posibilidad de entablar con el texto una conversación triádica, compartida. Un diálogo inteligente, amable que renuncia a la voluntad de poder del practicante autoritario, que intenta someter al texto. Es un acto de empatía y simpatía, de entusiasmo y complicidad. Establece, de entrada, que en el

desacuerdo o en el antagonismo se da la posibilidad de otras lecturas. Nada produce más placer que en el intercambio se esclarezca lo oculto.

Sólo a la luz de la hermenéutica puede aplicarse lo que los libros de Cortázar exigen: la ciencia de la patafísica, la ciencia de las soluciones imaginarias, las leyes que regulan las excepciones, las reglas del juego para un juego que carece de reglas. Porque no hay guía para transitar seguro por el universo cortazariano: sus galerías, sus pasajes, sus ciudades imaginarias; no hay instrucciones para subirse a un tablón y no caer al vacío. Hay sólo excepciones. Todo está contenido en el otro lado, en la otra mirada, en las aperturas al extrañamiento, en la intranquilidad que debe producir tanta certidumbre. Cortázar sitúa al lector en la modernidad, que implica el despertar de una memoria indispensable para tener futuro y de la imaginación necesaria para tener pasado.

Es la excepción la que aclara: son Cortázar y sus obras-Cortázar, en este proyecto, los protagonistas. Sin ninguna motivación intelectual, más sí placentera. En el trabajo de investigación que reclama su vida y su contexto, queda atrás -poco a poco-, el interés feroz y obscuro de establecer una guía de interpretación y reflexión. Luego, al llegar el momento de decidir qué textos trabajar con él, puede más el azar -que es tan sabio- que la sistematización. Mientras, la hermenéutica ya estaba allí, dispuesta a ser el martillo que rompe las puertas, hasta las más herméticas.

Esta propuesta de lectura, tiene como propósito esclarecer de qué manera Julio Cortázar refigura sus propios textos a partir de la especulación. En ellos se encuentran rasgos, pasajes, acontecimientos de su propia vida. Se configura, pues, como lector refigurador con el propósito de servir de hilo conductor -vaso comunicante-, en la interpretación y en la reflexión de sus propias creaciones. El quehacer del otro lector es, finalmente, refigurar el texto a través del diálogo que el escritor mantiene con sus obras.

Desde esta perspectiva, sólo así surge lo velado. Cuando el creador sale de la oscuridad, ilumina el proceder de su acto creativo a través de las lecturas de su vida, para sugerirle al hermeneuta que vida y obra son una misma cosa.

Los capítulos establecidos en esta reflexión no son más que partes de un juego interminable. Siempre hay múltiples formas de hacer las cosas. La primera propuesta es tratar de esclarecer y determinar los mecanismos integrales que hacen funcionar el proceder hermenéutico. Para ello se acude a dos voces primordiales: la de Gloria Prado, que reconforta, y la de Paul Ricoeur que confirma: su “Autobiografía intelectual” es de gran ayuda, pues orienta hacia la comprensión de que los lazos que unen vida y obra conforman una identidad.

El segundo paso es recuperar la voz de un Julio Cortázar que teoriza a partir de su propia experiencia, como hombre –que es niño-, y como creador. Lo hace sobre ese caracol que se repliega que es el cuento, el “hermano secreto de la poesía”. La intención es mostrar de qué manera Cortázar hace uso del género cuentístico para ensayar su propia voz. Pone a prueba sus límites para después excederlos, salir a la intemperie del discurso, reconocer, así, una entonación más suya. Pues mientras que los límites estructurales del cuento merecen respeto, no sucede así con sus sentidos. A ellos hay que ubicarlos en sus experiencias infantiles, en su oficio, en sus entrevisiones. Todo un tejido textual expuesto básicamente en una conferencia titulada “Algunos aspectos del cuento” y en su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores”; y de otra manera en sus libros caleidoscópicos *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

Ya con el eco de la voz cortazariana que ha susurrado al oído, aparece la ambición – inalcanzable- de aprisionarlo. Realizar una biografía que también exceda sus límites, que configure los sentidos que dominan el contexto de la creación. Se pretende, pues, hacer

converger los procesos del acto creativo, sus motivaciones más profundas y sus convergencias con la historia. Mario Goloboff y Alberto Cousté son de gran ayuda. Pero más lo son los libros que contienen entrevistas realizadas a Cortázar por Evelyn Picón Garfield, Ernesto González Bermejo y Omar Prego. Es el rescate de la memoria antigua, ficcionalizada; territorio de fantasmas, sueños, obsesiones, donde nacen los libros de Cortázar. Así lo determinan sus cartas, producto de su pasión epistolar; en ellas está la vida narrada del escritor que relata, lee, camina, se divierte, pero ante todo, y por sobre todo, que escribe. Y escribe figuras de lectura de su propia vida.

En seguida se procede. “Casa tomada” es el primer cuento publicado por Cortázar, mas no por ello, su elección. La intención es mostrar el inicio de una búsqueda metafísica para la cual se requiere dejar atrás los patrones, la propia historicidad. Se ve en el cuento, se ve en la vida. Sin embargo, al salir por la puerta que da al *living*, el buscador vuelve a toparse con la gruesa pared de lo cotidiano: el oficinista que, reloj en mano, se ofrece a los mecanismos habituales de una vida sin emoción. “La noche boca arriba” pretende mostrar que el encuentro con lo buscado no está en el exterior; no es así de simple. Pero tampoco está en la carrera del perseguido moteca. La búsqueda por ser metafísica, está más allá, dentro. “El perseguidor” conduce a una reflexión ontológica: mientras el hombre siga prisionero de la máscara construida por los otros, por la supremacía del tiempo, será un moderno perseguido que toma coca cola. Johnny busca la puerta de acceso a la libertad creativa, a la condensación del tiempo y del espacio. Sale entonces Cortázar por la puerta: su paso libre lo lleva a dibujar su rayuela para brincar, jugar, caerse del balcón y seguir buscando, escribiendo, inventando, con todos los gerundios que establecen que él está viviendo en cada lector.

Antes de hacer un alto aparece una bitácora. El viaje es largo y placentero. Un paredro siempre ayuda a esquivar el gran compromiso que significa concluir, que no termina por ser pasaje, puente. Sólo es una suerte de texto de la experiencia.

Finalmente, se hace necesario aclarar que la extensión de la bibliografía no merece ser calificada como un acto de presunción. Más bien quiere parecer un recordatorio: tanto que interpretar para gozar, está a la espera.

1. El autor, la obra y el lector en la perspectiva hermenéutica:

Sedimentación para una valoración reflexiva.

... una sola cita goza del honor del loro:

percha para ella sola, que de golpe se llama epígrafe.

Julio Cortázar

Imagen de John Keats, 1952

Explicar más es comprender mejor.

Paul Ricoeur

Comprensión de sí e historia

Inicia aquí un diálogo indispensable y enriquecedor con las consideraciones hermenéuticas expuestas en diversos momentos en la obra crítica de Gloria Prado y recogidas en su texto *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, el cual contiene nociones generales que van desde la génesis mítica del proceder, hasta una propuesta metodológica y su activación en diversos textos. Tales generalidades serán particularizadas a través de los postulados teóricos de Paul Ricoeur contenidos en el volumen I del texto *Tiempo y narración*, en el ensayo *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* y en su “Autobiografía intelectual” integrada a su obra *Sí mismo como otro*, donde expone el desarrollo de su trabajo filosófico y los acontecimientos de su vida privada relacionados a su labor. Desde su

discurso autobiográfico se accede a los textos teóricos para mostrar cómo a través del diálogo entre obra y lector se da la apertura del texto, pre-vista por el autor, contenida en la configuración y develada en el proceso de la recepción. Para ese momento, en el que la obra es interpretada y reflexionada, es necesario comprender que la metáfora y el símbolo son la piedra de toque en la especificidad de lo literario. En ella reside el oráculo, la puerta de acceso al “círculo hermenéutico”.

1.1. La perspectiva hermenéutica

No se puede ser hermeneuta y quedarse igual. Ni es posible convivir con los hermeneutas y después permanecer inalterables.

Gloria Prado

La hermenéutica: una teoría práctica para la acción, 1992

La palabra hermenéutica, de raíz griega, deriva del nombre del dios Hermes. Al nombrarlo su mensajero, Zeus le otorgó el mantenimiento de la libertad de tránsito de los viajeros por todos los caminos del mundo. Principio mítico que remite a la posibilidad de poder transitar por todos los textos con libertad de lectura y de interpretación. En un sentido análogo, Gloria Prado establece que la hermenéutica “tiene que ver con navegar, y aún más precisamente con bucear. Sumergirse en busca de los sentidos que no se

manifiestan en la superficie. Aventurarse a profundidades, en pos de significados que uno puede llegar a construir” (*La hermenéutica: una teoría práctica para la acción* 6). Esto es precisamente lo que significa hacer hermenéutica. De ahí, que su derivado *hermeneús* configure al intérprete, al hermeneuta al estilo de Hermes.

La búsqueda y el encuentro con los sentidos, así como la construcción de sus significados, es un proceso que parte de la génesis misma de la comunicación humana. Tal acción está basada no sólo en el lenguaje, sino también en otros registros de los que sólo se puede dar cuenta a través del lenguaje, pero que no se limitan a éste. Por tanto, el ser humano es, en primera instancia, un ser interpretativo, un *hermeneús*.

Sin embargo, esta primera instancia generalmente es inconsciente y limitada por la percepción. Al no ir más allá de ella, la comprensión que debe ejecutarse detrás de la interpretación, se desvanece. Por tal motivo, la diferencia entre el intérprete inconsciente y el hermeneuta consciente es abismal. Hay en éste último un *plus*¹: al realizar su labor interpretativa para comprender, reflexiona sistemáticamente sobre su proceder en la interpretación². De esta forma, experimenta una doble conciencia interpretativa: la propia interpretación y la reflexión sobre lo interpretado. Esta actitud coloca al hermeneuta en el campo de la filosofía al reflexionar acerca de su acción exegética. Por tanto, la

¹ El *plus* es un corte, una apertura, un excedente, una puerta de acceso hacia la comprensión y la explicación del proceder hermenéutico. Este excedente de sentido es la sobredeterminación que poseen los textos abiertos, misma que se vincula con el abrir de la doble conciencia interpretativa.

² Al respecto Paul Ricoeur dice en su “Autobiografía intelectual”, que en la época de *Tiempo y narración I*, vinculó a la lectura, y en general a la historia de la recepción, “este fenómeno de amplificación con respecto al sentido que un texto parece haber tenido para su autor o su primer auditorio”. Una interpretación amplificante es “una interpretación atenta al excedente de sentido incluido en el símbolo y que la reflexión tiene como tarea liberar, al tiempo que, necesariamente, debe enriquecerse” (*Sí mismo como otro* 37).

hermenéutica no se reduce a un enfoque exegético, que se ve rebasado a partir del vínculo entre interpretación y comprensión.

Si esta *praxis* interpretativa se constituyera como dice Vattimo en “un idioma común dentro de la filosofía y de la cultura [éste] habría de localizarse en la hermenéutica” (*Ética de la interpretación* 55) que, definida desde la fenomenología, es la teoría de la interpretación en la que se toma en cuenta el papel que juega el lector como sujeto de la experiencia en el acto de la lectura. Un lector capaz de expresar lo develado en los textos, de explicar su proceder y de dar cuenta acerca de la confrontación de su comosmovión con el universo representado en la obra literaria, a través de ese proceso intermedio que aproxima al ser al otro: el de la hermenéutica.

Al vincular a la literatura con la filosofía, a partir de la hermenéutica, la interpretación aparece como “un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos” (61-2), reunidos en un horizonte común. Los interlocutores son el lector y el texto. Desde el momento en que la obra es terminada y ofrecida al lector, el significado del texto y la intención del autor toman caminos diferentes. De esta forma, se comprende cómo la obra literaria rebasa no sólo a su autor, sino a las condiciones sociológicas de su producción. Por tal motivo es que la tarea del proceder hermenéutico es lograr que el discurso literario cobre significación por su reinscripción en el contexto histórico que le confiere el lector y que amplía la realidad misma.

Antes de que el lector se enfrente a un texto literario, posee opiniones previas nutridas por la tradición a la que pertenece. Situación que puede impedir la comprensión de la obra, al tratar de hacer prevalecer sus ideas por encima de las que propone el texto.

Para que el proceso de comprensión no sea bloqueado por el pre-juicio, es necesario que el lector conozca la relevancia de la significación de un texto, aunque no se acepte o no se tenga interés por la anécdota. Sin embargo, cuando un hermeneuta crítico literario desea penetrar en el “círculo hermenéutico” sabe que es necesaria una precomprensión que permita situarlo en el horizonte de significado de la obra literaria³. Ese entendimiento previo es imprescindible, pero también es –necesariamente- cambiante. Es decir, una vez que el texto literario ha desplegado su universo, lo asentado del mundo real, lo supuestamente verdadero, puede dejar de serlo en la ficción. Es decir, el lector activa una actitud y un proceso de precomprensión del mundo en el que está inserto, para ser abandonado o reformulado ante el nuevo horizonte que la obra le brinda.

Esta reformulación parte, en primera instancia, de la articulación dialógica. Sin embargo, la hermenéutica no es una teoría del diálogo, pues la reflexión no puede partir de una teorización. El proceder hermenéutico no teoriza, sino que busca establecer un diálogo, comprometiéndose, por tanto, con los contenidos de la tradición. Es decir, que para dialogar con una obra literaria, es preciso reconocer la tradición y autoreconocerse como un sujeto inmerso en la historicidad, para poder confrontarla con el texto elegido. y refigurarla a través de éste. Esta afirmación coloca al pensamiento hermenéutico, y a quien lo ejerce, en una posición no contemplativa, sino comprometida, lo cual le abre vías y criterios capaces de operar opciones de contenidos inmersos en la obra literaria,

³ Parafraseado por Terry Eagleton, Heidegger explica que el ser humano lleva dentro de sí un gran número de suposiciones que le permiten reconocer las entidades con las que se topa en su vida diaria. Por eso, nunca es el mismo, ya que aquello que conoce pasa a formar parte de su precomprensión que, a su vez, le permite seguir conociendo. Todo este proceso implica un tiempo que es el elemento constitutivo de la estructura humana (*Una introducción a la teoría literaria* 83).

estimada por la hermenéutica como un objeto representado dinámico y atemporal, nunca completado en su totalidad.

Para lograrlo, el *hermeneús* o hermeneuta literario, quien es en acción un lector crítico, debe operar, en primer término, a base de preguntas, ya que los textos son -en potencia-, un cúmulo de respuestas⁴. De esta manera, se establece un juego de interactivos dialógicos y dialécticos, a través del cual se promueve un acercamiento a los múltiples sentidos que ofrece la obra literaria, que por naturaleza es polisémica. Esta especificidad de lo literario obliga al crítico a rechazar la existencia de una verdad absoluta o de un sentido o significado único. Porque si hubiera una sola verdad, se revelaría el sentido y, si así fuera, el texto se convertiría en un vacío, nulificado como potencial de efectos a ser experimentado y actualizado a través de sus posibles lecturas.

Frente a la polisemia de la obra abierta el crítico, al llevar a cabo la interpretación, debe apegarse al texto –objetivarlo para renunciar a que la obra diga lo que el lector quiere que diga-, anclarse a él para ir en busca de esa multiplicidad de sentidos implícitos que lo determinan. Pero esos sentidos sólo pueden encontrarse a partir de todo lo que él es: de su historia personal y su formación, su cultura y competencia, su experiencia y sensibilidad, y hasta su intuición; sin perder de vista el horizonte delimitado por la propia obra, guerrero al servicio de la objetividad. Al respecto, Ricoeur en su “Autobiografía intelectual” dice que

⁴ Citado por Gloria Prado, Gadamer puntualiza en su texto “Hermenéutica como filosofía práctica”, en *La razón en la época de la ciencia*, que “todo enunciado debe ser considerado como una respuesta a una pregunta” y que la única vía para entender un enunciado “consiste en obtener la pregunta del enunciado que es una respuesta”. El hermeneuta debe, no sólo, respetar la dirección de sentido del texto, sino a la vez recurrir a “otros contextos de sentido integrados en la pregunta y sugeridos por el propio enunciado” (59-81). (*Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria* 24).

La manera más radical por la cual la hermenéutica cuestiona la primacía de la subjetividad es tomando como piedra de toque la teoría del texto: en efecto, en la medida en que el sentido de un texto se vuelve autónomo con respecto a la intención subjetiva de su autor, la cuestión esencial ya no es encontrar, detrás del texto, la intención perdida, sino desplegar, de alguna manera ante el texto, el mundo que éste abre y descubre (*Sí mismo como otro* 58).

Para evitar la subjetividad, que se encuentra por todos los caminos perceptuales del lector, la teoría del texto del proceder hermenéutico exige, en operación, que las preguntas realizadas partan de un primer nivel manifiesto o explícito presentado como puerta de acceso a las respuestas contenidas en un nivel implícito en el primero. Sin embargo, el hallazgo apunta a *algo* que está más allá de ambos registros: a una referencialidad cultural anclada en la tradición. A través del sentido los dos contenidos se relacionan: del sentido manifiesto da paso al sentido latente, sin que se pierda ninguno de los dos. Por tal razón, es que en el momento de la interpretación de un texto, ambos niveles se entretajan para dar cuenta del sentido de la obra, que al ser relacionado con la tradición se convierte en uno de sus múltiples significados. La hermenéutica es, pues, acción exegética, proceder interpretativo ante *algo* que exige ser desentrañado para ser comprendido. Por tanto, para aproximarse a un texto, se impone como tarea la interpretación que demanda la práctica exegética.

En la comprensión del proceder hermenéutico, un texto va más allá de ser sólo articulador de acontecimientos, personajes, instituciones, realidades históricas, sentidos dominantes y subordinados. Definido por Gloria Prado un texto es en sí mismo

un conjunto de signos (partes, componentes, ingredientes) dispuestos, ordenados en forma orgánica y unitaria, en la que todos tienen una conexión interna dinámica e interactuante entre sí y con el todo, y que van construyendo, creando, articulando, produciendo unidades de sentido cada vez mayores. De la generación de esas unidades de sentido y de su combinación, va naciendo el texto con una organicidad única pero a la vez con una pluralidad significativa, multívoca o polisémica, tanto por su dinamismo y significación internos como por su referencialidad a algo que está fuera de él (*Neohermenéutica y crítica literaria* 8).

En este sentido, la configuración del texto se aprecia como todo un conjunto significativo con sus dos niveles de significación: el manifiesto y el latente, a partir de los cuales se despliega una serie de acciones que conducen a desentrañar, descifrar, develar, desenmascarar lo oculto a través de lo evidente, para así, comprender ambos contenidos y sus referentes.

En esta construcción de sentidos, donde es imprescindible ir a la tradición, reconocerla y continuarla, para así rescatar la historicidad: la oficial, la incluida en el texto⁵ y la personal es necesario reconocer los múltiples referentes convocados por el discurso simbólico mismo y que son parte esencial de la reflexión. Para la comprensión de la inserción de dicho concepto en el proceder hermenéutico, se hace necesario revisar el postulado de Paul Ricoeur que en su “Autobiografía intelectual” hace al respecto:

el símbolo da que pensar. Esta concepción del símbolo como expresión de doble sentido debía mucho a la fenomenología de la religión [...] Con esta idea

⁵ Ricoeur establece, en su “Autobiografía intelectual”, que “la oposición entre el relato histórico y el de ficción parte, en principio, de la pretensión de verdad” (*Sí mismo como otro* 39).

reconstruí el plan de los mitos, con su textura narrativa, sobre el de los símbolos primarios generalmente poco conocidos en razón de la fuerte pregnancia de los relatos míticos. Sin embargo le encontré una razón de ser a la forma narrativa, así injertada en la forma simbólica [...] El mito sería así una manera de extender en la sucesión la paradoja de la sobreimpresión de lo histórico en lo originario [...] Aceptando la mediación de los símbolos y de los mitos, la comprensión de sí incorporaba a la reflexión una franja de historia de la cultura. (*Sí mismo como otro* 33-4).

Esta concepción, de construcción de sentidos, presenta una mezcla de perspectivas, de puntos de vista, de horizontes: el del autor, el del texto mismo, el de aquellos a los que apunta el discurso y el del hermeneuta; horizontes todos, que convergen en el trabajo que implica la concreción de la obra.

Al situarse en el centro de convergencia, es posible alcanzar una mayor comprensión del texto, del mundo, de sí mismo y de la propia relación con el entorno en el que se está inserto; entorno conformante, mas susceptible de ser conformado. Sin embargo, dicha posibilidad sólo se da a través de la *sospecha de que la conciencia miente*⁶ y que toda experiencia no es unívoca, ni tal como se presenta de forma inmediata. Entonces, al abordar la realidad, se hace necesario realizar un trabajo de interpretación que explique aquello que se desea comprender, como en el caso mismo de un texto susceptible a ser comprendido.

⁶ En su “Autobiografía intelectual”, Ricoeur reconoce que “la tradición a la que seguramente se inscribe Freud, corresponde a una *hermenéutica de la sospecha*” (*Sí mismo como otro* 40).

Así concebida, la hermenéutica es una propuesta de índole teórico-práctica. Por esta razón, Gloria Prado establece la imposibilidad de separar “el teorizar del objeto de la acción misma que el hacerlo implica, es decir, la acción de reflexionar sobre el método y la práctica de la interpretación de textos de doble o múltiple sentido, a la vez, que se los interpreta y se valida dicha interpretación” (*De hermenéutica y otros menesteres* 3). Por ende, el proceder hermenéutico se inscribe dentro de una filosofía práctica, pues, a la vez que se ofrece como una forma de conocimiento, lo hace como instrumento de aproximación a los textos literarios preñados de sentido.

Basada en la instrumentación analítica, la hermenéutica se presenta como una *praxis* de la interpretación sistemática *de* y *sobre* un objeto determinado de conocimiento para obtener una mayor comprensión, una mejor aprehensión de él. Es por ello que Ricoeur define a la hermenéutica como “la teoría de las reglas que presiden una exégesis, es decir, la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto” (*Freud: una interpretación de la cultura* 11). El propósito de la labor exegética previa a la reflexión, propiamente hermenéutica, conduce a la comprensión de que hay *algo* más que exige ser desentrañado, en otras palabras, interpretado.

Esta “teoría de las reglas” exige, por supuesto, una metodología que le brinde el rigor necesario a la práctica. Sistematización metodológica que es propuesta por Gloria Prado en su texto *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*, donde se explicita que en un primer momento se analiza el texto: qué se cuenta y cómo se cuenta. Posteriormente, con base en ese análisis, se interpretan los posibles sentidos. Para validar la interpretación de esos sentidos, se tiene que llevar a

cabo una reflexión sistemática, basada en el análisis textual y en la interpretación. En seguida, se debe desarrollar toda una textualidad, como resultado del análisis y de la reflexión, para así, después, dar paso a la apropiación⁷ (34). Estos pasos a seguir, esbozan los trazos de los círculos concéntricos que conforman la espiral de la construcción de los sentidos del círculo hermenéutico, propuesto por Gadamer, y sus tres momentos: el recoger, el participar en y el de continuar la tradición.

En ese primer momento, cuando el texto es sometido a un análisis, el crítico hermeneuta puede seleccionar cualquier tipo de modelo textual, desde el formalismo ruso, los diversos estructuralismos, la sociocrítica, la psicocrítica, hasta el deconstructivismo, pasando por todas las *koinés* relacionadas con la teoría que aborda la configuración literaria durante el siglo XX, para de ahí profundizar, en la exigencia de una reflexión hermenéutica, que implica que el proceder actúa como una filosofía práctica amplia e inclusiva. La génesis de dicha reflexión la establece Ricoeur en su “Autobiografía intelectual” al recordar: “...en los años sesenta, mi hermenéutica permanece centrada en los símbolos, en tanto que éstos permanecen definidos por la estructura semántica del doble sentido. Un acogimiento más amplio del análisis estructural exigía un tratamiento *objetivo* de *todos* los sistemas de signos, más allá de la especificidad de los símbolos” (*Sí mismo como otro* 36).

Más adelante, establece que “la hermenéutica no puede sólo definirse como interpretación de los símbolos” (61), (aunque tal noción se conserva en su ámbito de carácter lingüístico). Tampoco es sólo interpretación textual suscitada por el binomio

⁷ En su “Autobiografía intelectual”, Ricoeur establece que “el distanciamiento que el sujeto realiza se ve recompensado en el momento de la textualización de la experiencia”. La apropiación “no implica subjetividad, aunque signifique hacer del texto algo suyo”. El sujeto se des-apropia de sí mismo al

escritura-lectura. “La hermenéutica, es, además, en el devenir-texto, el pleno ejercicio de una triple sutileza: de comprensión, de explicación, de aplicación” (62). Lo cual bien puede significar que comprender y comprenderse ante el texto, explicar y explicarse para obtener respuestas esperadas es aplicar y aplicarse a las condiciones de emergencia de un sí distinto del yo que suscita la lectura.

El resultado obtenido de la “triple sutileza” es el producir un texto nuevo en el que se opera el apropiamiento de la reflexión, que unida al análisis, valida la interpretación, misma que transforma una posible subjetividad, insostenible en una objetividad propiciada por el análisis y la reflexión en diálogo constante. De esta forma, surge en el mundo *algo* que antes no estaba allí. Un texto que da cuenta del proceso hermenéutico y su naturaleza dinámica que apunta tanto a la finitud del ser como a la infinitud de su conocimiento. “La producción cómplice con el escritor demuestra que nunca se puede agotar la sed del saber y de ser”, dice Gloria Prado y menos aún ante una oportunidad tan seductora:

leer un texto [...] es hacer un acto de amor. Y la condición para que se dé este acto de amor es que el receptor esté dispuesto a entrar al juego aceptando sus reglas. Esto es, a ponerse en peligro. Porque los sentidos que se pueden construir a partir de la refiguración del texto, en esa interacción con el texto, lo puede llevar a ampliar campos de experiencia y a enriquecerlo de tal manera, que ya no se puede conformar con lo que tenía antes: sus horizontes se han ampliado (*La hermenéutica: una teoría práctica para la acción* 8).

apropiarse del texto en virtud de una mayor comprensión de sí frente a la obra literaria. (*Sí mismo como otro* 35).

1.2. El relato: *Tiempo y narración*

... lo que en un texto debe interpretarse es una propuesta de mundo, el proyecto de un mundo que podría habitar y donde podría desplegar mis posibles más propios.

Paul Ricoeur

Sí mismo como otro 1997

Para ir al encuentro del binomio bio-ficción, en la elección de la perspectiva teórica y metodológica, se hace necesario dirigir la mirada, en primer término, a los postulados de *Tiempo y narración* acuñados por Paul Ricoeur, entre los cuales destacan la *triple mimesis* –prefiguración, configuración y refiguración– así como la construcción de la referencialidad de la obra literaria.

El texto establece el horizonte de valoración del texto artístico integrado en un proceder propiamente hermenéutico así como las distantes consideraciones de la teoría literaria que ofrecen los diferentes caminos de aproximación a la obra planteadas desde el psicologismo, la sociología, el postestructuralismo, el psicoanálisis y las filosofías de Husserl y Heidegger⁸.

⁸En su “Autobiografía intelectual” Ricoeur especifica que “la hermenéutica literaria ilustrada y brillantemente renovada por Gadamer, cuya gran obra *Verdad y método* se transformó en una de mis referencias privilegiadas” (*Sí mismo como otro* 40).

Ricoeur construye así una propuesta filosófica hermenéutica⁹ cuyo centro es el esclarecimiento de las dimensiones del *yo* que interpreta como un elemento constitutivo de lo interpretado. Dicha postura proporciona las bases de la distinción entre la imagen del autor, la imagen del autor en la obra y la imagen del personaje, así como la posibilidad de concretar la valoración del lenguaje de la obra como metafórica. En este sentido, es la hermenéutica la que se encarga de reconstruir el conjunto de operaciones que el autor lleva a cabo para configurar una obra y brindarla al lector para su comprensión.

En su “Autobiografía intelectual” Ricoeur aclara que esta propuesta filosófica hermenéutica tiene como sentidos fundantes el tiempo y la narración, de ahí el título de la obra.

El tiempo es el tema filosófico que rige de un extremo a otro *Tiempo y narración*, como lo subraya el orden de los términos en el título [...] Sólo pude escribir sobre el tiempo cuando fui capaz de percibir una conexión significativa entre la “función narrativa” y la “experiencia humana del tiempo” [...] el relato sólo culmina su carrera en la experiencia del lector, cuya experiencia temporal “prefigura”. Según esta hipótesis, el tiempo es de algún modo el referente del relato, en tanto que su función es articular el tiempo para darle la forma de una experiencia humana. (*Sí mismo como otro* 64-5).

En la conexión entre la función narrativa y la experiencia humana del tiempo, los textos son narraciones –relatos– en donde se entrecruzan tres tiempos presentes que dan forma a la historia y generan el *triple presente*, concepto acuñado por san Agustín para quien los

⁹ Al respecto Ricoeur comenta en su “Autobiografía intelectual” que “la hermenéutica da inicio cuando el sujeto experimenta cierto descontento, ante la transmisión de ciertos referentes, que hace que

hechos pasados y futuros, al ser traídos al presente por medio de la narración, es decir, por el hecho de ser dichos, se actualizan y se convierten, desde ese momento, en presente. Esta conclusión es el resultado de una serie de reflexiones, puntualizadas en *Tiempo y narración I* y, posteriormente, retomadas en su “Autobiografía intelectual”, en la cual Ricoeur especifica la fractura de la estructura del presente entre “... el instante puntual, reducido a un corte entre un antes y un después ilimitado, y el presente vivo, que contiene un pasado inmediato y un futuro inminente [...] la imbricación del pasado en tanto medio del recuerdo y de la historia, del futuro en tanto medio de la espera, del temor y de la esperanza, y del presente en tanto momento de la atención y de la iniciativa” (68).

Ricoeur indaga, no sólo, la naturaleza aporética del tiempo en san Agustín –el *triple presente*- sino, a su vez, la visión del concepto de *trama* de Aristóteles. “A la aporía del tiempo del alma *distendida* entre el pasado de la memoria, el futuro de la espera, el presente de la intuición, correspondía la *puesta en intriga* de las peripecias de una acción fingida. Así pues, se proponía un modelo de articulación entre la experiencia aporética del tiempo y la inteligibilidad narrativa” (69). Reflexión establecida en *Tiempo y narración I*, donde sostiene que “...entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental [...] el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal” (117).

La idea rectora de la obra literaria es: la existencia de una relación de condicionamiento mutuo entre temporalidad y narratividad que contiene, en sí misma,

resignifiquemos nuestra relación con la tradición” (*Sí mismo como otro* 60).

una filosofía del lenguaje que lleva a primer plano la noción de texto, en tanto gran unidad del discurso. Es en su “Autobiografía intelectual” donde especifica que:

el mito ya era un texto con respecto al símbolo. El poema también era un texto con respecto a la metáfora. El relato será [...] el texto por excelencia. Con el texto aparecen reglas de composición transfrástica, que no se reducen a la operación predicativa, característica de la instancia de discurso [...] la puesta en intriga será el ejemplo privilegiado de estas reglas de composición [...] el texto revelaba ser el nivel apropiado donde se juega la dialéctica entre explicar y comprender (*Sí mismo como otro* 50-1).

Por lo tanto, esta dialéctica, desplegada a nivel del texto en tanto unidad mayor que la oración, se convertía en la piedra angular de la interpretación. “Fue así como llegué [en *Tiempo y narración I*] a proponer la fórmula: Explicar para comprender mejor, fórmula que, de algún modo se convirtió en la divisa de la hermenéutica...” (53). Postura que se extiende al campo práctico de la acción humana que es, finalmente, la que el relato imita y al de la historia, que es lo que el relato narra. Así, la acción –y no solamente el texto escrito y su historia narrada- se transformó en el problema principal de la dialéctica explicar-comprender.

Bajo la égida de la misma dialéctica se encontraban reunidas tres problemáticas: la del texto [...] la de la acción [...] la de la historia [...] ¿Cómo explicar este interés creciente por la teoría de la acción, que encontraría aún una continuación apropiada en la teoría del relato, en la medida en que éste es, según Aristóteles, una *mímesis* de la acción? [...] los estudios sobre el relato y la función narrativa

facilitaron la integración de la filosofía analítica de la acción a la hermenéutica, gracias a la definición de Aristóteles de intriga como *mímesis* de acción (54-5).

Será pues, el modelo de articulación entre la experiencia aporética del tiempo y la inteligibilidad narrativa el que proporcione el marco de la intervención del concepto divulgado por Paul Ricoeur: *la triple mímesis*. En esta triada se construye una unión dinámica entre la prefiguración del autor y el lector, la configuración del autor y la refiguración del lector. Someramente, *la triple mímesis* es un proceso donde es posible el paso de la primera a la tercera a través de la segunda. Cabe puntualizar que antes ya se hizo énfasis en actualizar el concepto de *mímesis*, mal interpretado como copia, al de un orden que finca un lazo en la naturaleza que antes no existía. La *mímesis* que aquí se trifurca no es calca, porque si así fuera, su propia reducción impediría su abordamiento. Al respecto, en *Tiempo y narración I*, aclara que

si seguimos traduciendo *mímesis* por imitación es necesario entender todo lo contrario del calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mímesis* platónica, sino el corte que abre el espacio de ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mímesis* es el emblema de esta desconexión, que, en palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria (106).

Mímesis es imitación creadora y el corte que abre el espacio de la ficción, es decir: representación. En otras palabras, la imitación de la realidad es re-creación de la misma, pues la ficción no refleja como espejo, sino que utiliza el *efecto* especular para narrar

desde una cierta perspectiva, un tipo de mirada, de horizonte, de propósito, de intención; someter al todo por la parte y a la parte por el todo: de ahí su universalidad.

Es necesario agregar que la *mimesis*, no sólo tiene una función de corte sino a la vez de unión,

que establece precisamente el estatuto de transposición “metafórica” del campo práctico por el *mythos*. Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética. Llamo a esta referencia *mimesis I*, para distinguirla de *mimesis II* –la *mimesis*-creación-, que sigue siendo la función-base [...] Pero no es todo: la *mimesis*, que es –él (Aristóteles) nos lo recuerda- una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado por su dinamismo sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector. Hay, pues, un “después” de la composición poética, que llamo *mimesis III* [...] Espero mostrar que ella obtiene la inteligibilidad de su función mediadora, que consiste en conducir del antes al después del texto por su poder de refiguración (107).

En el *antes* de la composición poética el creador parte de una prefiguración, es decir, de su propia concepción del mundo, de su referencialidad histórica, de sus experiencias individuales, de sus intenciones¹⁰. Con todo lo que es él, crea un texto artístico en el cual reformula la realidad ya formulada, la *mimetiza*, la configura para ser refigurada estéticamente por un lector, quien al poner en crisis el texto, es capaz de experimentar, desde su propia prefiguración, los efectos propios de la intencionalidad del autor. *Mimesis I*, entonces, es el *antes* de la construcción de la idea, deconstruida a través del

trabajo poiético del autor, *-mímesis II-*, para dar paso a la recepción donde la *aiesthesis* y la *cathársis*, en potencia, serán funciones mediadoras entre el *antes* y el *después* del texto. Esta última actividad, concebida como *mímesis III*, exige que el lector ponga en riesgo su propia concepción del mundo para transformarla, ponerla en crisis y así lograr, no sólo el placer del texto mismo, sino una comprensión más amplia de la obra literaria y de sí mismo.

Ricoeur insiste en que para que este triple modelo pueda darse es necesario extender el sentido de la actividad mimética hacia la idea de vínculo, no sólo de ruptura. La transposición *cuasi-metafórica* de la ética a la poética sólo es posible extendiendo el sentido de *mímesis*. Será el término *praxis* el que vincule a los dos regímenes, ético y poético, y es también el movimiento mismo de *mímesis I* a *mímesis II*. De este modo, entonces, “...incumbe a la hermenéutica reconstruir el conjunto de las operaciones por las que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir, del obrar y del sufrir, para ser dada por el autor a un lector que la recibe y así cambia su obrar” (118).

Si las operaciones por las que una obra se levanta de un fondo opaco son de interés para la hermenéutica, por consecuencia el lector, como refigurador –y, por lo tanto, co-partícipe-, es quien establece la unidad en el recorrido *mimético*. En un primer momento, las *tres mímesis* se vinculan al afirmar que de la prefiguración parte la configuración, pero que dentro de ésta se encuentra la primera mediante aspectos esquematizados. En las operaciones artísticas que conforman la configuración están las posibilidades de reconstrucción por parte del lector, de tal forma que sin lector no hay ejecución de las mismas. Por tal razón, el autor es, ante todo, un provocador que no sólo

¹⁰ Freud mismo plantea el “misterio del fondo opaco del vivir y del obrar” del cual emerge el acto creativo. Acto velado, hermético y misterioso aún para el propio poeta. Citado por Gloria Prado en su libro

desata un cambio, sino también la posibilidad de un efecto que en la refiguración, esa misma virtualidad es experimentada dentro de una dimensión estética. Además, en el proceso de la prefiguración el autor también se transforma al recrear la realidad: si cambia uno, cambian todos y esa mutación al ser apropiada por el lector, no se le puede definir más que como una vivencia estética.

Hasta el momento, entonces, debe quedar claro, en primer término, que *mímesis I* abarca el “antes” de la experiencia previa al tiempo y a lo verosímil; éstos no son recibidos sólo de la tradición –el caudal cultural- sino que a la vez están en relación con lo convincente. Por esta razón, Ricoeur aclara que “la conexión lógica de lo verosímil no puede, pues, separarse de las coacciones culturales de lo aceptable” (110). En segundo lugar, él mismo ha afirmado que en la *Poética* aristotélica no se habla de la estructura del *mythos* sino de un ordenamiento que proviene desde una tradición y que se orienta según el conocimiento de las llamadas condiciones de la recepción. En consecuencia, esta actividad organizadora sólo alcanza su cumplimiento en el espectador o en el lector. También ha quedado claro, que la *mímesis* es una actividad representativa y su síntesis es la operación de ordenar los hechos en sistema sin que, necesariamente, sea equivalente al sistema mismo. La *poiesis* exige que la acción *mimética* lleve a un término, que sólo se atestigua en el “placer del texto”. Por ello, según Ricoeur, los esbozos que se hacen de *mímesis III*, en Aristóteles, tienen ingerencia con el “placer propio” y con las condiciones de la creación (110-12).

La creación literaria siempre es de carácter simbólico, de ahí la necesidad del lector de conocer la prefiguración¹¹ del autor, de la que siempre aparecen aspectos esquematizados en el texto¹². El escritor se encarga de (des)ordenar el orbe, lo (re)presenta, lo (re)crea y con ello (re)descubre. Por su parte, el lector (re)descubre la referencia a la que apunta el discurso.

En este sentido, el autor torna su discurso en metáfora y pone en tensión, por medio de analogías, su forma de ver el mundo. Al respecto, Ricoeur apunta en su “Autobiografía intelectual” que: “... el discurso [...] pretende, en todos sus usos, aportarle al lenguaje una experiencia, una manera de habitar y de ser-en-el-mundo, que lo precede y le pide ser dicha” (*Sí mismo como otro* 62).

Sin embargo, la aportación, el *plus* otorgado al lenguaje, es precedida por la imaginación creadora, que es la capacidad de la que se vale el escritor para elaborar historias, ya que por medio de la intuición y de la reflexión puede crear ficción sin perder de vista la lógica de la narración. La complejidad del paso de la intuición a la creación está fincada en la esquematización del relato en sí, que incluye una serie de técnicas y mecanismos entrelazados en la textualidad artística, misma que establece la potencialidad de efectos propiciadores de interpretación y reflexión, conocimiento y reconocimiento y, por consiguiente, de goce y placer.

¿En qué consiste el “placer del texto”? Primero, implica el placer de aprender en las imitaciones o en las representaciones, es decir, es el goce de reconocer; mismo que

¹¹ En la prefiguración intervienen: las estructuras inteligibles, los recursos simbólicos, el tiempo. En la pre-comprensión del mundo intervienen: los sistemas de lengua, la literatura precedente, los modelos imperantes, la preceptiva literaria. Ambas –prefiguración y pre-comprensión– conforman la red cultural del autor que al ser sumada a su capacidad heurística dan como resultado el discurso de ficción, creado bajo un estilo propio que rompe con las estructuras establecidas de percibir y vivir en el mundo por lo tanto, se configura una trama (des)ordenada coordinada en la distensión y la intención para que el lector, dentro del (des)orden pueda proseguir la historia y lleve a cabo la refiguración.

experimenta el espectador en la composición, dentro de la dinámica de lo convincente, de lo verosímil de las cosas. Ricoeur, en *Tiempo y narración I* define lo convincente, lo verosímil de las cosas: “o bien como eran o son, o bien como se dice o se cree que son, o bien como deben ser”. Es decir, que la realidad presente y pasada y la opinión y el deber-ser designan la soberanía de lo creíble disponible. Entonces, aquello que se reconoce abarca el concepto de lo convincente que “no es más que lo verosímil considerado en su efecto sobre el espectador, y por consiguiente, el último criterio de la *mimesis*” (113).

En este sentido, Aristóteles hace que lo convincente sea atributo de lo verosímil y que lo verosímil sea atributo de la poesía (imitación creadora), con lo que se introduce el principio de que la inteligibilidad característica de la consonancia disonante (lo verosímil) sea el resultado común de la obra y el público, y lo convincente nacería de su intersección. Con ello se logra el vínculo entre la prefiguración y la posibilidad de echar mano de una tradición que funciona como fuente de la configuración y como referente en la refiguración. Lector y creador comparten, así, la posibilidad de una prefiguración, dada en esa experiencia anterior de la temporalidad y el *mythos*. Al respecto, Paul Ricoeur, en su “Autobiografía intelectual”, señala:

Aristóteles no deja de pensar que el tiempo pueda considerarse el referente último de la puesta en orden operada por la intriga en el nivel de la acción trágica. Si el *mythos* es una *mimesis*, lo es de la acción sin consideración explícita del tiempo. Sin embargo, la definición de *mythos* como *mimesis praxeos* volvía plausible el paso suplementario que consistía en extraer el componente temporal de la acción y en buscar en ella el principio configurante en el plano de la ficción poética [...] la redefinición de ese *mythos*, ahora coextensivo a la totalidad del campo

¹² Y que son finalmente a los que nos vamos a orientar.

narrativo, (se ancla a) la operación de composición, que llamé “configuración”, era, según él mismo, común a la representación trágica y a la narración épica (*Sí mismo como otro* 70).

La configuración dada por la conjunción de la temporalidad y el *mythos*, funge como mediación entre autor y lector; sin embargo, es además objeto-puente que marca el *antes* y el *después* de los copartícipes del acto de la lectura. Dentro de la configuración, la historia integra tres elementos establecidos en *Tiempo y narración I* (139):

1. Acontecimientos o incidentes individuales: Son la base para configurar la intriga. Son todos aquellos acontecimientos susceptibles de ser integrados en una trama, esto es, de ser integrados en una historia. En la producción de intrigas se combinan de manera original intenciones, causas y azares.

2. Construcción de la trama a partir de la narración: Se encarga de integrar factores heterogéneos como las circunstancias, los agentes, resultados, fines, medios e interacciones.

3. Construcción de la trama a partir del tiempo: Integra los caracteres temporales que dan sentido a la concordancia y discordancia, que únicamente en el modo poético se alcanzan. Combina dos dimensiones temporales: la cronológica, es decir la dimensión episódica que representa el tiempo de forma lineal; y la no cronológica que alude a la dimensión configurante, relacionada con el *triple presente* de san Agustín.

En la configuración el acto poético revela al lector la capacidad de la historia para ser continuada, para ser re-creada y actualizada una y otra vez; es decir, la capacidad de contener elementos inagotables que permitan al receptor avanzar en medio de peripecias y contingencias. Esta continuidad es dada por la direccionalidad y por el carácter

universal del texto, puesto que: “La obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación...” (152).

Respecto a *mimesis III*, Ricoeur señala que en la *Poética* se esboza la teoría en tanto que las alusiones del comprender y la experimentación del temor y la compasión, son sólo el arranque de esa dimensión del *después* del acto imitador. *Mimesis III*, adquiere todo su valor cuando a través de ella es posible entender que “... la obra despliega un mundo que el lector hace suyo. Este mundo es un mundo cultural. Así, pues, el eje principal de la teoría de la referencia al *después* de la obra pasa por la relación entre la poesía y la cultura” (115). Por ende, Ricoeur plantea en su “Autobiografía intelectual” que la última instancia del proceso *mimético* pone de manifiesto el movimiento del texto a la acción “... suscitado por la teoría misma del texto: sea que la relación intersubjetiva inherente al discurso reoriente el análisis hacia el mundo práctico del lector que el texto redescubre o refigura, sea (así mismo) que la acción referencial, no menos esencial en el pleno ejercicio del discurso, nos vuelva de nuevo atentos a la primacía del ser actuante y sufriente incluido en la del ser-a-decir con respecto al decir” (*Sí mismo como otro* 63).

El temor y la compasión se inscriben en los hechos de la composición en cuanto que ésta pasa por el tamiz de la actividad representativa. Con ellos se marca un vínculo, según la lectura de Aristóteles, con la imagen de la necesidad de una recepción que venga a completar el modelo de la imitación, el reconocimiento y, a través de la experimentación, del conocimiento. Al respecto, se señala en *Tiempo y narración I*:

De este modo se podría decir que el espectador ideal de Aristóteles es un *implied spectator*, en el sentido en que Wolfgang Iser habla de un *implied reader*; pero un espectador sensible capaz de goce [...] La *catharsis* es una purificación [...] una

purgación que tiene lugar en el espectador. Consiste precisamente en que “el placer propio” de la tragedia procede de la compasión y el temor [...] no es excesivo afirmar que la purgación consiste, en primer lugar, en la construcción poética [...] En este sentido la dialéctica de lo interior y de lo exterior alcanza su punto culminante en la *catharsis*: el espectador la experimenta; pero se construye la obra (114).

Mimesis III, como el último de los actos *miméticos*, cierra y activa –dialógica y dialécticamente- el círculo hermenéutico. En este sentido, Gadamer, en su libro *Verdad y método*¹³ plantea que son tres las acciones que constituyen la operatividad del círculo hermenéutico: “comprender, participar en el acontecer de la tradición y continuar determinándolo desde nosotros mismos” (131-2). Por tal motivo es que el *después* de la configuración constituye una activa reorganización del ser-en-el-mundo, conducida por el lector a través de las expresiones metafóricas que contribuyen a una redescipción de lo real. Lo cual es visto por Ricoeur en su “Autobiografía intelectual” como “...la correspondencia entre un ver-como en el plano del lenguaje y un ser-como en el plano ontológico” (*Sí mismo como otro* 75).

Esto que la obra despliega en el mundo, que experimenta el lector y que produce en él el placer de aprender y de aprehender, a través del placer de reconocer, es algo que antes no existía en el mundo. Eso nuevo¹⁴, ficticio en el sentido de composición y simbólico en términos de su referencialidad, hace que el poeta juegue un papel en la cultura: es el provocador de las reacciones del lector. Y no sólo eso, sino que a través de

¹³ Citado por Gloria Prado en su libro *Recepción, creación y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria* (29).

la *triple mimesis* es posible establecer que tanto el autor como sus receptores están vinculados *con* y *desde* el texto. No se trata de una empatía anclada sólo en cosmovisiones expresadas por un primero y recibidas por un segundo, sino de una imitación creadora concebida como un elemento cultural común que hace posible, más allá de los criterios de lo verosímil, el establecimiento de un vínculo con una realidad ofrecida por el texto y actualizada en una de sus múltiples posibilidades, por el lector.

La hermenéutica acentúa el hecho de que tanto *observante* como *observado* pertenecen a un horizonte común. El sujeto-lector es parte del juego de la comprensión y del evento de la *verdad hermenéutica* que definida por Vattimo, es “...la respuesta a los mensajes que provienen de la tradición, la interpretación a estos mensajes y el acaecimiento de un nuevo mensaje transmitido a otros interlocutores, [por tanto], la hermenéutica no puede dejar de comprometerse concretamente con la respuesta a la propia tradición y con el diálogo con otras tradiciones con que se mantiene en contacto” (*Ética de la interpretación* 67).

En la re-figuración el lector se convierte en un re-creador de historias y sentidos, ante todo lleva a cabo una relectura del mundo y de sí mismo. De esta forma, cada vez que el lector actualiza una obra de arte literaria se pone en marcha un proceso intenso y solitario semejante al de la creación. Uno de los mecanismos que conllevan al logro de la paridad entre la creación y la lectura (re)creativa es el dejarse llevar por las sugerencias, los sentidos, y la direccionalidad desplegados en el texto, para después, en un acto reflexivo, interpretar y reflexionar acerca de su textura polisémica, con base en la dirección y en los límites en los cuales está fijada. En su “Autobiografía intelectual”

¹⁴ La novedad del texto literario la brinda la unión entre la racionalidad narratológica que está relacionada con las reglas habituales de la composición narrativa y la inteligencia narrativa que se vincula innovaciones

Ricoeur establece que “...los enunciados metafóricos y narrativos, de los que la lectura se hace cargo, apuntan a refigurar lo real, en el doble sentido de descubrir dimensiones disimuladas de la experiencia humana y de transformar nuestra visión del mundo” (*Sí mismo como otro* 75). De ahí que la fusión de horizontes se concrete en un encuentro dinámico entre la intersección de los tres momentos de la *mímesis*, para el logro del placer estético potenciado en la configuración artística del texto. Sin embargo, tal encuentro sólo se hace posible a través del trabajo interpretativo y reflexivo.

Al respecto Ricoeur, aclara, en su teoría acerca del conflicto de las interpretaciones, que en la apertura, en la pluralidad y en la discusión está la posibilidad de una delimitación, no de una reducción, del ser. Para llegar a tal delimitación se hace necesaria una hermenéutica propiamente filosófica que parta de la descripción del nivel simbólico del lenguaje y llegue hasta un nivel filosófico en el que la participación dinámica del lector haga del hecho de interpretar un acto creador. En este sentido, la interpretación no debe entenderse como una indagación de códigos restringidos o significados ocultos en la obra, ni tampoco intenta descubrir qué quiere decir una obra. Su propósito es develar aquello que actualmente dice el lenguaje simbólico del texto, es lograr establecer la confluencia entre el discurso de la obra y el del intérprete. En otras palabras, no intenta descubrir un significado ya dado, ni agotar su configuración artística en la simpleza estructuralista ubicada en la autosuficiencia y autonomía del texto, sino que advierte la inexistencia de un significado que abre el sentido en la obra. Tal apertura, permite comprender que la interpretación es un proceso dinámico e incluyente de aproximación, no de clausura sino de ampliación del texto.

Frente a las formas de interpretación existentes, Ricoeur propone afrontar el vínculo entre las modalidades hermenéuticas, a saber: la de la *sospecha* y la del registro desmitificador frente a la otra, la restauradora de sentido, la que escucha el mensaje del símbolo. El hecho de que la interpretación, como restauración de sentido, apunte a una conciencia que en su maduración adquiere su sentido final, en una progresión en donde la figura posterior explica la anterior, no es suficiente, pues implica cerrar el proceso en un absoluto. Acepta la idea de una conciencia que se constituye como parte del proceso, pero descarta esa verdad absoluta.

Por tanto, el concepto de interpretación para Ricoeur ratifica aquél en el que interpretar es el arte de descifrar los significados segundos y sentidos del lenguaje simbólico textual. Sin embargo es el texto el que habla por sí mismo y quien interpreta es parte del objeto de su interpretación, por lo cual se hace necesario que en esa interpretación se reconstruya también el camino del intérprete al texto. Es por ello que no hay una instancia en la que el objeto se excluya del horizonte del intérprete, sino una aproximación cuidadosa, autoincluyente, desde la cual se hace necesario que la reflexión sea una herramienta de verificación del proceso.

La interpretación se inserta en un círculo hermenéutico en el cual la *triple mimesis* es comprendida como un proceso de construcción tanto del autor como del lector o espectador. Ambas construcciones tienen como centro la obra y ésta como fuente común la prefiguración mutua. Hay pues contribución antes, durante y después de la creación de la obra.

1.3. Metáfora y símbolo

... la dialéctica del poder y la forma toma lugar, lo que asegura que el lenguaje sólo capture la espuma de la vida.

Paul Ricoeur

La metáfora y el símbolo, 1985

Paul Ricoeur impartió en 1973 una serie de conferencias con motivo de la celebración del Centenario de la Texas Christian University, que posteriormente serían publicadas a manera de ensayos, bajo el título *Interpretation Theory Discourse and Surplus of Meaning*¹⁵.

En “La metáfora y el símbolo” -el tercer ensayo-, propone una teoría del discurso que emerge a partir de la reflexión sobre la plurivocidad perteneciente no sólo a las palabras (polisemia) o aún a las oraciones (ambigüedad), sino al sentido de obras literarias completas. Aquí, el fin último de Ricoeur es ampliar el campo de la teoría de la interpretación que va más allá de la palabra y del enunciado mismo, para abarcar la totalidad de la configuración del texto. Para ello, se le hace necesario establecer primero la oposición entre el funcionamiento del sentido en las obras literarias y el discurso científico, cuyo sentido ha de tomarse literalmente. Y señala:

La cuestión aquí es si el excedente de sentido característico de las obras literarias es parte de su sentido, o si debe entenderse como un factor externo que no es

¹⁵ Título traducido por Graciela Monges como *Teoría de la interpretación: El discurso y el excedente de sentido*.

cognoscitivo sino simplemente emocional. Consideraré la metáfora como la piedra de toque del valor cognoscitivo de las obras literarias [...] Si podemos incorporar al excedente de significado de las metáforas dentro del dominio de la semántica, entonces podremos darle a la teoría del sentido verbal la mayor extensión posible (4).

El sentido verbal, literal, manifiesto, semántico, habitación del signo lingüístico, se ve rebasado por el símbolo. Al tomar en cuenta a la lingüística, Ricoeur ve en el símbolo registro no semántico al igual que uno semántico. Es decir, aborda al símbolo en términos de una estructura de doble sentido, “no como una estructura puramente semántica (como) [...] es el caso de la metáfora” (5). Juntos metáfora y símbolo amplían una teoría del sentido que incluye no sólo el doble sentido verbal, sino también el doble significado no verbal.

En la metáfora la relación entre el sentido literal y el sentido figurativo se presenta como una versión abreviada, dentro de una sola oración, en la compleja interacción de sentidos que caracterizan a la obra literaria. Por lo tanto, a un nivel más amplio, lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su sentido primario está relacionado con su sentido secundario, en donde ambos caen dentro del campo semántico. Así entendida, la literatura es ese uso del discurso en donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad semántica generada en el diseño verbal del discurso.

Después de exponer la historia de la poética y de la retórica relacionada con la metáfora, y de enumerar las constantes suposiciones que permanecen en la tradición,

Ricoeur pone éstas en duda bajo la perspectiva de un tratamiento moderno de la semántica, el cual lo lleva establecer que:

La metáfora [...] es el resultado del impacto sobre la palabra de una producción de significado que toma lugar a nivel de una expresión u oración completa. Este es el primer descubrimiento de un acercamiento semántico a la metáfora. La metáfora se relaciona con la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra. Y ya que la metáfora sólo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo [...] el poeta [...] pone en tensión a dos términos [...] el tenor y el vehículo. Y sólo el conjunto constituye la metáfora [...] La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica (11).

Ricoeur aclara que la tensión en una expresión metafórica realmente no es algo que sucede entre dos términos de la expresión. Es el conflicto entre estas dos interpretaciones lo que sostiene a la metáfora. Por lo tanto, cuando se intenta interpretar literalmente la expresión metafórica, el resultado es absurdo. Así entonces, la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal, la cual se autodestruye en una contradicción significativa. Es este proceso de autodestrucción o transformación el que impone un cierto giro a las palabras, una extensión del significado a través del cual es posible darle un sentido más allá del absurdo de la interpretación literal. Sólo a través del giro metafórico, la expresión metafórica comienza a tener sentido.

El giro metafórico consiste en reducir el choque engendrado por dos ideas incompatibles; es entonces, en la reducción de esta brecha o diferencia, en la que la

semejanza tiene su cometido. Al respecto, Ricoeur afirma que “...lo que se arriesga en una expresión metafórica [...] es la apariencia de parentesco en donde la visión ordinaria no percibe ninguna relación [...] Es [...] un error calculado, que reúne cosas que no van juntas y que por medio de este aparente mal entendido hace que salte una nueva [...] relación de significado entre los términos...” (13). En este sentido, una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado no usual o inesperado. La metáfora, por tanto, es más como la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza. Esta disonancia semántica resulta sólo en la metáforas vivas –las de invención- dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación de significado, que contribuye a la polisemia que distingue al texto literario. Antes de dar el paso transitivo de la metáfora al símbolo, Ricoeur concluye que:

las verdaderas metáforas no se pueden traducir. Sólo las metáforas de sustitución son susceptibles a la traducción que las devolvería a la significación literal. Las metáforas de tensión no son traducibles porque ellas crean su propio sentido. Esto no quiere decir que no pueden ser parafraseadas, sólo que tal paráfrasis es infinita e incapaz de agotar el significado innovador. [Por lo tanto] una metáfora no es adorno del discurso. Tiene más que valor emotivo porque ofrece nueva información. Una metáfora, en síntesis, nos dice algo nuevo sobre la realidad (16).

Mientras que la tradición poética y retórica, por anacrónica que parezca, permite acceder a nuevas propuestas que dan cuenta de la función de la metáfora dentro del discurso, el caso con los símbolos se constituye como un campo de no fácil acceso. El estudio de los

símbolos pertenece a una diversidad considerable de líneas de investigación por lo que, cualquier acceso directo a su estructura de doble significado, presenta dificultades. Esta dualidad es la conjunción de dos universos del discurso, uno lingüístico y otro de orden no lingüístico. El primero, permite construir una semántica de los símbolos que da cuenta de su estructura en términos de significado o sentido. El segundo, indica que un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa. Tal complejidad empuja a Ricoeur a intentar aclarar al símbolo a través de la teoría de la metáfora. Entonces, lo que podrá permitir llenar los vacíos entre metáforas y símbolos

puede hacerse en tres pasos. Primeramente, es posible identificar el origen semántico característico de cada símbolo, aun cuando cada uno puede ser muy diferente, basándose en la estructura del significado en expresiones metafóricas. En segundo lugar, la función metafórica del lenguaje nos permitirá aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, el principio de su diseminación por medio de un método de contraste. Finalmente, a su vez, esta nueva comprensión de los símbolos, dará origen a desarrollos posteriores en la teoría de la metáfora, los que de otra forma permanecerían escondidos. En esta forma, la teoría de los símbolos nos permitirá completar la de la metáfora (18).

Las características semánticas del símbolo emergen de la relación entre el significado literal y el significado figurativo de la expresión metafórica. La aparición de esta dimensión semántica resiste una transposición del lenguaje, puesto que los símbolos tienen una afinidad con el lenguaje. Para Ricoeur, “El símbolo [...] sólo da origen al pensamiento si primero da origen al habla” (19). El giro metafórico, a que tienen que someterse las palabras en respuesta al despropósito semántico, puede ser tomado como

modelo para comprender la extensión del significado en cada símbolo, o sea, su excedente de sentido. Al igual que la metáfora, el *plus* del símbolo puede ser opuesto a la significación literal, pero con la condición de que se opongan dos interpretaciones al mismo tiempo. En decir, sólo el reconocimiento del significado literal permite ver que un símbolo contiene todavía más significado. Sin embargo, para aquel que participa en el sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, uno literal y otro simbólico, sino más bien un solo movimiento, que le transfiere de un nivel al otro al asimilar al segundo sentido por medio del literal. El sentido simbólico, por lo tanto, está constituido de tal forma que sólo se puede percibir el sentido secundario por medio del sentido primario, en donde este sentido primario es el único medio de acceso al excedente de significado: es el sentido de un sentido.

El trabajo de semejanza característico de los símbolos puede también asociarse con el proceso correspondiente en las metáforas. La interacción entre la similitud y la disimilitud presenta, en efecto, el conflicto entre una concepción establecida de la realidad y una nueva que apenas nace. Por esta razón es que la metáfora ha sido comparada con la visión caleidoscópica, en la cual los diferentes conceptos se unen para dar la apariencia de solidez y profundidad. Sin embargo, el símbolo asimila más de lo que percibe una semejanza. Es más, todas las fronteras están borrosas entre las cosas mismas y entre las cosas y nosotros.

Lo fascinante y engañoso de la teoría del símbolo, orienta a Ricoeur a reflexionar, precisamente, acerca del momento no semántico del tejido simbólico entramado en el texto. Antes, es preciso señalar que el autor llama semántica a "... aquellas características de los símbolos que se prestan al análisis lingüístico y lógico en términos de sentido e

interpretación y que se sobreponen a las características correspondientes a las metáforas. Algo en el símbolo no corresponde con la metáfora y, por este motivo, se resiste a cualquier lingüística, semántica o lógica” (24).

Esta falta de claridad del símbolo está relacionada con áreas de la experiencia humana¹⁶. Por tal motivo es que la actividad simbólica carece de una estructura evidente. Es una actividad sujeta a ser revelada, a descubrir lo no-simbólico o pre-lingüístico de la función simbólica; Ricoeur retoma a Freud para explicitarla:

La interpretación de los sueños, por ejemplo, introduce el concepto de censura, que expresa la acción represiva de una fuerza a nivel de la producción de un texto, si bien un texto que primero se revela como borrado o desfigurado. Similarmente podríamos señalar esos procedimientos diversos que Freud colocó bajo el título genérico del “trabajo del sueño”. Como trabajo, estos procedimientos operan mecánicamente como desplazamiento, condensación, descomposición, etc., procedimientos que Freud resume bajo el título general *Entstellung*, que ha sido traducido como “distorsión” o “deformación”. Al mismo tiempo sin embargo, esta interacción de fuerzas puede ser leída en el texto del contenido del sueño entendido como una especie de palimpsesto, adivinanza o jeroglífico (26).

Tal conceptualización revela el reconocimiento exacto del lugar donde ocurre el discurso: en el entretejido de fuerza y significado, impulso y discurso, energética y semántica. Esto permite captar por qué el símbolo no se convierte en una metáfora. La metáfora ocurre en el universo ya purificado del logos, mientras que el símbolo se mueve entre la línea divisoria del *bios* y del *logos*: nace donde la vida y la forma coinciden. Por tal razón es

¹⁶ Las zonas de emergencia del símbolo, según Ricoeur, están ubicadas en la experiencia de lo sagrado, en la experiencia onírica y en la experiencia poética (*Freud: una interpretación de la cultura* 15).

que el lenguaje poético opera en el plano hipotético. Es decir, el proyecto poético trata de destruir el mundo de lo ordinario, el que ya se da por conocido. Sin embargo, el aniquilamiento se da a través, no de la desaparición, de la nulificación, del rechazo, sino de la inversión del lenguaje, del poético que no se dirige hacia fuera, sino hacia dentro, hacia el interior, al centro, en dirección centrípeta.

En este sentido, la poesía se libera del mundo, en otro, está ligada a él. Es decir, el poeta reduce los valores referenciales del discurso para dar paso a nuevas configuraciones en el lenguaje para proponer nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él y de ver en él nuevas posibilidades. Para Ricoeur, “nadie tiene más libertad que el poeta. Hasta podríamos decir que la forma de hablar del poeta está liberada de la visión ordinaria del mundo solamente porque él mismo se libera para el nuevo ser que habrá de llevar al lenguaje” (28).

Hasta este momento, Ricoeur ha explicitado dos zonas de la experiencia humana en las cuales emerge el símbolo: la onírica y la poética, en las cuales el símbolo y la metáfora se manifiestan de una forma distinta. Más también en la zona de lo sagrado se percibe tal diferencia. La metáfora es una invención libre del discurso, el símbolo está ligado al cosmos. En el universo de lo sagrado la capacidad para hablar, se funda en la capacidad del cosmos para significar. La lógica del significado, por lo tanto, procede de la misma estructura del universo sagrado. Su ley es la ley de la correspondencia. El mundo creado por el hombre corresponde en conformidad con algún modelo celestial. Sin embargo, a pesar de la correspondencia que en el símbolo impera a razón de lo cósmico, lo onírico y lo poético, el tramado simbólico sólo funciona cuando su estructura es interpretada desde el proceder hermenéutico.

Antes de exponer los grados intermedios entre el símbolo y la metáfora, Ricoeur concluye:

me inclino a decir que lo que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente, es siempre algo poderoso, eficaz, enérgico. Parece ser que el hombre está aquí designado como un poder a existir, discernido indirectamente desde arriba, desde abajo y lateralmente. El poder de los impulsos que persigue a nuestras fantasías, el de formas imaginarias del ser que encienden la palabra poética y el del enorme y poderosísimo algo que nos amenaza siempre que nos sentimos desarmados. En todos estos registros y tal vez igualmente en otros, la dialéctica del poder y la forma toma lugar, lo que asegura que el lenguaje solamente capture la espuma de la superficie de la vida (33).

Los grados intermedios entre el símbolo y la metáfora exigen reflexionar sobre el funcionamiento de las metáforas en una cadena o red. Una metáfora, en efecto, llama a otra y cada una permanece viva al conservar su poder para evocar toda la red. La cadena engendra lo que se llama “metáforas de raíz”, aquellas que, por un lado, tienen el poder de unir a las “metáforas parciales” obtenidas de los diversos campos de la experiencia humana asegurando, así, un cierto equilibrio; por otro lado, tienen la habilidad de engendrar una diversidad conceptual, es decir, una multiplicidad de interpretaciones potenciales. Las metáforas de raíz no sólo se tejen entre sí, sino que además reúnen imágenes subordinadas que iluminan la totalidad del discurso. Las “metáforas dominantes” son capaces de engendrar y organizar una red que sirve como empalme entre el nivel simbólico y el nivel metafórico. Un tejido entramado de cierta forma que une y reúne a la metáfora y al símbolo.

Además de constituir una red, un grupo de metáforas presenta una constitución jerárquica. Es posible describir el juego metafórico en diversos niveles de organización:

- La metáfora en oraciones aisladas
- Metáforas-base de un poema dado
- Metáforas dominantes de un poeta
- Metáforas típicas de una comunidad lingüística o de una cultura particular
- Metáforas relacionadas con todo discurso humano: los arquetipos

La red organizacional y sus niveles jerárquicos proporcionan parcialmente el trabajo de significado que la experiencia simbólica pide de la metáfora, puesto que el acceso a la capa profunda se articula primero en el nivel lingüístico y literario, ya que las metáforas más insistentes se prenden al entretejido de la infraestructura simbólica de la superestructura metafórica.

La teoría de la metáfora puede también extenderse en dirección de las características más específicas de los símbolos, es decir, a su dimensión referencial. Lo primero que se debe distinguir, a este nivel, es la diferencia que hay entre sentido y referencia. El sentido es la relación predicativa pura y la referencia su pretensión de decir algo acerca de la realidad, en pocas palabras, su valor de verdad, lo cual hace que el discurso pueda ser identificado y reidentificado, puesto que su organización interna lo orienta a su pretensión de decir algo. Esta función referencial es una parte de la función heurística de la metáfora, esto es, el aspecto del descubrimiento de una metáfora como modelo. Este modelo puede ser comprendido como teórico, que desde un punto de vista epistemológico, son modelos reales que consisten en construir un objeto imaginario más accesible a la descripción como un dominio más complejo de la realidad cuyas

propiedades corresponden a las propiedades del objeto. Al respecto, Ricoeur sostiene que describir un dominio de la realidad en términos de un modelo teórico es una forma de ver las cosas de diferente manera por medio de un cambio en el lenguaje; transformación que procede de la construcción de una ficción heurística y de la transposición de las características de esta ficción a la realidad misma.

En el caso específico de la metáfora este doble movimiento permite percibir nuevas conexiones entre las cosas. El lenguaje poético sólo alcanza la realidad por medio de una desviación que sirve para negar nuestra visión ordinaria y el lenguaje se usa para describirla. De esta forma, el lenguaje poético se dirige a una realidad *más real* que le otorga sólo la apariencia. Esto es lo que hace que el discurso literario tenga una dirección centrípeta, donde la poesía crea su propio mundo. La suspensión de la función referencial de primer grado afecta al lenguaje ordinario en beneficio de una referencia de segundo grado, la cual se anexa precisamente a la dimensión ficticia. Así, la referencia literal debe caer para que la ficción heurística pueda llevar a cabo su redescipción de la realidad.

La reducción de lo objetivo revela una nueva dimensión de la realidad y la verdad. Este descubrimiento se basa en la tensión que las diferencias y las semejanzas provocan a nivel de la expresión. Es precisamente de esta aprehensión tirante de donde brota una nueva visión de la realidad, a la cual la visión ordinaria se resiste porque está aferrada al empleo ordinario de las palabras. Sin embargo, para Ricoeur, “esta tensión no es simplemente entre las palabras, sino dentro de la misma cópula de la expresión metafórica. Al aproximarnos a estas expresiones el *es* significa tanto *es* como *no es*, lo cual en el lenguaje poético equivale a *es como*” (34). Por lo tanto, el lenguaje poético no nos dice cómo son las cosas literalmente sino qué parecen.

En relación a los grados intermedios entre la metáfora y el símbolo, Ricoeur expone una conclusión basada en dos proposiciones contrarias:

Por un lado, hay más en la metáfora que en el símbolo; por otro lado, hay más en el símbolo que en la metáfora. Hay más en la metáfora que en el símbolo en el sentido de que trae al lenguaje la semántica implícita del símbolo. Lo que permanece confuso en el símbolo es la asimilación de una cosa a otra y de nosotros a las cosas; la correspondencia sin fin entre los elementos se aclara en la tensión de la expresión metafórica. Pero hay más en el símbolo que en la metáfora. La metáfora es sólo un procedimiento lingüístico, esa extraña forma de predicación dentro de la cual el poder simbólico se deposita. El símbolo permanece siendo un fenómeno bidimensional en la medida en que la fase semántica se refiere a la no semántica. El símbolo está ligado en una forma que no lo está la metáfora. Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos lanzan a la sombría experiencia del poder. Las metáforas sólo son la superficie lingüística de los símbolos, y su poder consiste en relacionar a la superficie semántica con la superficie presemántica en las profundidades de la experiencia humana con la estructura bidimensional del símbolo (41-2).

A partir de esta propuesta teórica realizaremos aquí una aproximación hermenéutica a un corpus de cuentos, elegido por nosotros, con el objeto de poner en práctica lo explicitado.

2. La obra como cuento

-Buenas salenas cronopio cronopio.

-Buenas tardes, fama. Tregua catala espera.

-¿Cronopio cronopio?

-Cronopio cronopio

Julio Cortázar

“Alegría del cronopio”

Historias de cronopios y de famas 1962

En este segundo momento teórico, se exponen los principios y categorías de las ideas artísticas y estéticas de Julio Cortázar, a través, no sólo, de sus consideraciones acerca del cuento, sino además, de su propia forma de concebir el mundo. Se pretende en sí, establecer los puntos cardinales del arte poética cortazariana, válidos para toda la obra del autor; así como reunir y ordenar en un sistema sus intenciones creativas, usando como herramienta clave su punto de vista explicitado en sus libros caleidoscópicos *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, y en los textos de entrevistas *Cortázar por Cortázar* de Evelyn Picón Garfield y *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo.

Se trata pues, de poner en claro las direcciones del juego establecidas y especificadas por el propio Cortázar en el proceder de su *praxis* cuentística, para de esta forma, intentar la prolongación de sus líneas en una crítica comprensiva que deje

instaurado el puente que reclama vivamente el autor. Si él mismo es quien habla, los elementos críticos, entonces, son sólo un medio para exponer retazos de una teoría que él mismo nunca pretendió edificar como tal. Desde una postura mediadora, es como se intenta mostrar de qué manera Julio Cortázar enseña que la crítica sólo se justifica como acto de amor, como entrega a la palabra creadora, y como tentativa de hacer compartible a otros –nuevo gesto amoroso, muy a la manera cortazariana- el goce que el encuentro con la obra depara. Un placer que aquí, en este apartado, apenas inicia; gozo al vincular las *visiones* intersticiales cortazarianas a los postulados de la aproximación hermenéutica, para así mejor comprender el paso del autor desde la prefiguración transfigurada en configuración, a partir de su propia refiguración. Esta es la proyección en que se ubica, en que quiere modestamente ubicarse, la teoría del cuento a la luz del propio Julio Cortázar.

Al final de este marco teórico, quizá el lector de estas páginas podrá darse cuenta que conforme se teje el discurso, hay una especie de apareamiento entre las dos propuestas: parece como si Cortázar fincara sus apreciaciones sobre el cuento en las propuestas de la aproximación hermenéutica. Tiene muy claro -a su manera y a su estilo particular-, el proceder de la *triple mimesis*, la metáfora y el símbolo, y sus zonas de emergencia, así como la sospecha acerca de que la percepción simple de la realidad, y el lenguaje que la define, no es más que un engaño. Sin embargo, este supuesto sólo se deja entrever en el intento de teorizar, sistematizar y refigurar los aspectos del cuento brindados por el propio autor. En el marco de este quehacer, y para el logro de una mayor comprensión, se hace pertinente el uso de cuadros sistémicos que, más allá de la búsqueda de una didáctica simple, pretenden mostrar, conceptos que auxilien al proceder crítico al abordar la obra literaria. Porque, de alguna manera, es Cortázar quien establece

los lineamientos desde los cuales pueden ser apreciadas sus narraciones, dando pie siempre, a esa libertad tan aclamada por él mismo en el libre tránsito de sus textos.

2.1. El cuento: Aproximación a la luz de Julio Cortázar

... aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo [...] además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos.

Julio Cortázar

“Así se empieza”

La vuelta al día en ochenta mundos I, 1967

Para Jaime Rest, y en general para los estudios literarios, es Edgar Allan Poe quien instauró la forma actual del género cuentístico al deslindar los rasgos estructurales de la dimensión artística y las posibilidades estéticas de la narración breve. Mientras la novela logra sus propósitos a través de un efecto acumulativo, el cuento satisface sus objetivos mediante una impresión rápida e integral. Exhibe una arquitectura orgánica –una poderosa coherencia- destinada a producir un impacto total al que se subordinan los

materiales y recursos empleados. El lenguaje, por tanto, se modifica para crear una atmósfera evocadora de modo que ninguna palabra sea extraña al designio prefijado (*Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* 96-8).

Sin embargo, y pese a este primer reconocimiento, se hace necesario aproximarse a una serie de conceptos más arraigados en una geografía cartografiada en Latinoamérica y no a los postulados de Poe. En una conferencia titulada “Algunos aspectos del cuento”, Julio Cortázar, “un cuentista argentino [que] se dispone a cambiar ideas acerca del cuento”, aparece para ofrecer un intercambio nutrido que expone, no sólo en el tejido de su narrativa, sino en otras textualidades, en una forma clara, práctica y experiencial, el sentido y la dirección de sus cuentos. Para él “llega el día en que [se] puede hacer un balance, intentar una aproximación valorativa a ese género de tan difícil definición, tan hundidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario” (*Obra crítica 2*: 367¹⁷).

En este balance Cortázar diserta acerca de las aportaciones de Poe al género cuentístico, mas lo hace desde su propio quehacer. Lo mismo hace con Horacio Quiroga, pero de un modo distinto. Mientras que con el primero mantiene cierto distanciamiento, con el segundo entabla un diálogo solidario respecto al cuento. En su “Decálogo del perfecto cuentista”, Horacio Quiroga especifica una serie de preceptos orientados al quehacer del creador. Citado por Cortázar en su texto “Del cuento breve y sus alrededores”, el punto noveno parece ser el de mayor trascendencia: “Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el *pequeño ambiente* de tus personajes, de los que

¹⁷ Conferencia dictada en La Habana, Cuba, con motivo de los diez años de la revista “Casa de las Américas: 1960-1979”.

pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento” (*Último round* 1: 59). El desglose semántico del noveno precepto indica que hay que partir del énfasis de “*pequeño ambiente*”. (Señalamiento relacionado con su propia vida al sostener ante Evelyn Picón Garfield: “Estoy más conmigo mismo en un pequeño ambiente. Yo no necesito grandes lugares” (*Cortázar por Cortázar* 34)). Variante que abre las posibilidades de vínculo entre la prefiguración y la configuración de la narración.

El cuento moderno es, para Rest, “un ejercicio escrito de ficción narrativa, que se halla compuesto en prosa y cuya extensión es comparativamente breve” (*Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* 97), en el sentido de la economía de sus medios. Por tal motivo, es que la percepción de su estructura cerrada -esférica- debe pre-existir al acto de la escritura, para que en el momento de la configuración el juego de sus relaciones internas sea armónico. En la delimitación del “*pequeño ambiente*” el narrador se mueve implícitamente en un espacio delimitado que, al ser tensado, produce una situación narrativa que va del interior al exterior configurando así una forma esférica perfecta. Al respecto, Cortázar sostiene ante Ernesto González Bermejo:

alguna vez lo he comparado [al cuento] con una esfera; es algo que tiene un ciclo perfecto e implacable; algo que empieza y termina satisfactoriamente como la esfera en que ninguna molécula puede estar fuera de sus límites precisos. Un cuento puede mostrar una situación y tener un interés anecdótico pero para mí no es suficiente; la esfera tiene que cerrarse (*Conversaciones con Cortázar* 29).

Para el escritor, el cuento es un texto continuo y cerrado sobre sí mismo, que exige un alto grado de perfección interna para que sea eficaz; para lograrla, el lenguaje tiene que ser implacablemente justo, aquel donde hay un tratamiento verbal con la finalidad

expresiva¹⁸, en la cual quedan fuera adjetivos de sobra o indecisiones, a menos que eso forme parte de la intención del cuento. La ubicación de las comas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la frase final, conforman toda una partitura musical en la cual está integrada la tensión propia que determina al discurso de la narración. En entrevista con Picón Garfield, Cortázar señala respecto a la composición:

Yo ya no podría aceptar el diccionario, ni podría aceptar la gramática. Empecé a descubrir que la palabra corresponde por definición al pasado, es una cosa ya hecha que nosotros tenemos que utilizar para contar cosas y vivir cosas que todavía no están hechas, que se están haciendo. Entonces el lenguaje no siempre es adecuado. Desde luego eso es un poco la definición del escritor, en todo caso, del buen escritor. El buen escritor es ese hombre que modifica parcialmente el lenguaje (*Cortázar por Cortázar* 21).

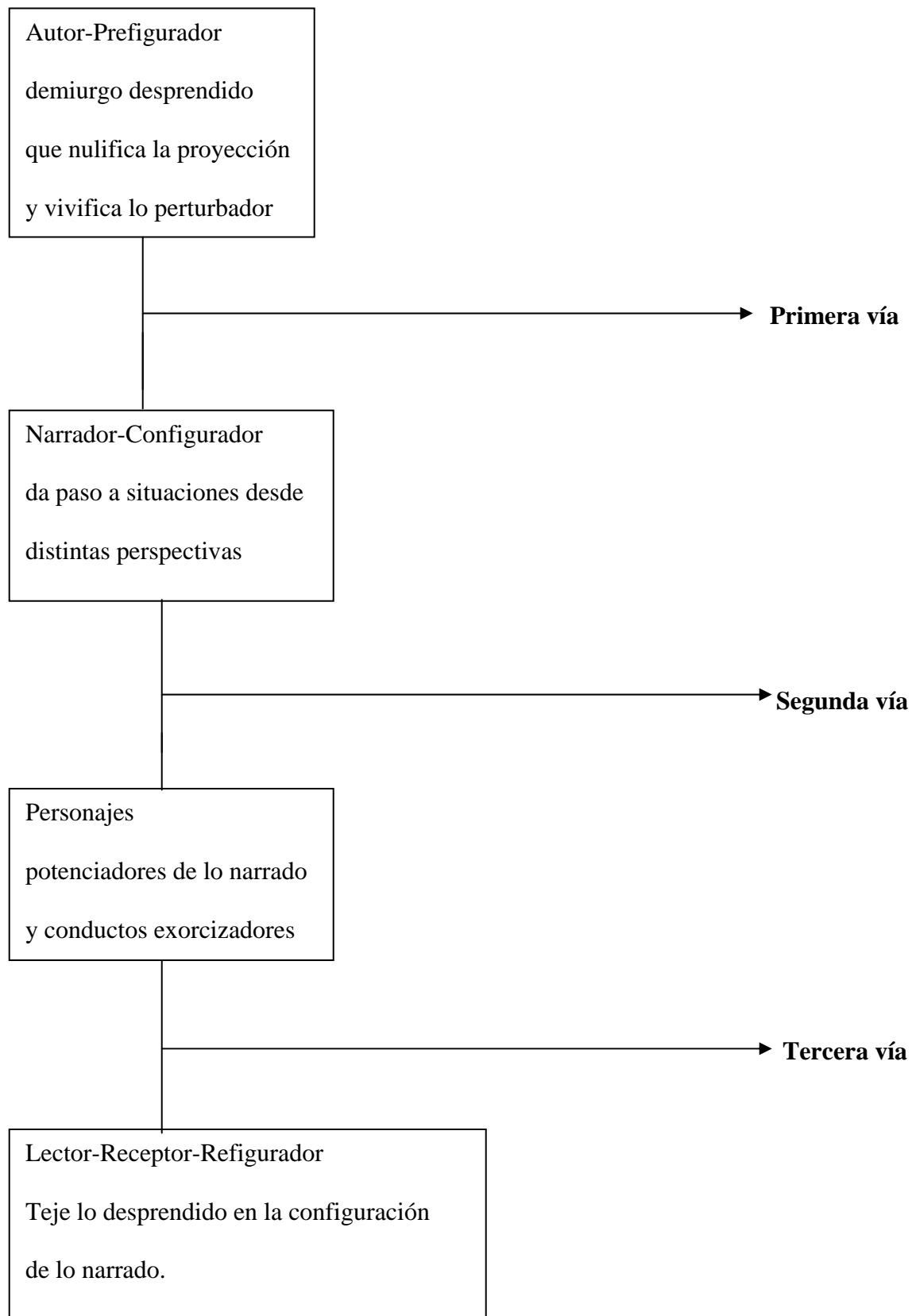
De regreso a Quiroga, Cortázar difiere en que si “el relato no tuviera interés más que para el *pequeño ambiente* de tus personajes, de los que *pudiste haber sido uno*”, entonces la noción de “*ser uno*” de los personajes se traduciría, por lo general, en primera persona y, por lo tanto, el autor estaría en riesgo de ser integrado al plano interno de la narración. Y es en este punto donde cabe decir que el arte es el juego libre de la imaginación liberada manchada de realidad.

En su texto “Del cuento breve y sus alrededores”, Cortázar plantea que el cuento debe ser ajeno al demiurgo para que tenga una “*vida*” independiente, y sea percibido por el lector, como “algo que ha nacido de sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo”

¹⁸ En “Vocabulario mínimo para entenderse”, Cortázar afirma que “lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. La obra [...] se define por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 146).

(*Último round* 1: 64). En “la implacable carrera contra reloj que es un cuento plenamente logrado” (60), el creador debe quedar fuera, es decir, en el exterior de la esfera. Por lo tanto, el narrador -como configurador de la estructura esférica-, se convierte en puente de una situación a otra para dar paso a los personajes, quienes potencian vertiginosamente un mínimo de elementos; de esta forma el cuento nada tiene que ver con un relato de proyecciones personales evidentes, que en nada se relacionan con los registros prefigurativos que se encuentran entretejidos en el relato.

Tanto el autor-desprendido, como el narrador-propiciador, sus los personajes-potenciadores y el cuento-no delator que recibe el lector, están vinculados por una vía de paso triple:



El autor, al pretender deshacerse de aquello que desea exorcizar, -lo perturbador, monstruo engendrado- paradójicamente le brinda su carácter de universalidad a la obra, en el momento de su recepción. El narrador por su parte, como constructo, herramienta y puente, al desprenderse del relato, configura a los personajes como vínculos entre la narración y el lector. Sólo de esta forma el cuento *poseerá* al receptor como *poseyó* al autor, ahora situado del otro lado del puente. Cuando el narrador se le une, la perspectiva del relato aparece en tercera persona que, en este caso, equivale a una toma de distancia, a un pacto de no-intervención, más que con el cuento en sí. Este mecanismo de polarización pone en evidencia la transformación que sufre un lenguaje que parte de la voluntad de expresión a la expresión misma, es decir, el cuento tendrá siempre la última palabra y no su autor, independientemente del punto de vista del narrador.

Sin embargo, cuando el narrador no se une al autor en el otro lado del camino, la perspectiva, entonces, aparece en primera persona. Esto no quiere decir que el narrador sea incapaz de movilizarse en la vía de paso. Al respecto, Cortázar señala que “la tercera persona puede actuar como una primera persona disfrazada”. Sus narradores, así concebidos, son una mezcla de autor, narrador, personaje y lector, puesto que “*narración* y *acción* son una y la misma cosa” (64-5).

La forma que adquiere la configuración deja entrever la concepción de la realidad que tiene todo autor. Cortázar reprocha al hombre occidental la división del mundo en objetos y fenómenos reales e irreales, o en términos actuales de preceptiva literaria: la separación entre narradores que hablan desde la primera o la tercera persona cuando en realidad pueden ser ambas o ninguna. Así mismo desecha la importancia del narrador en el paso que va de la prefiguración al acto creador, puesto que la función de éste en la

configuración, está fincada en el quehacer de un constructo que luego abandona para que el lector pueda refigurarlo. En palabras del autor:

de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de manera más absoluta de su criatura, exorcisándola en la única forma en que le era dado hacerla: escribiéndola (66).

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nacen de un estado de trance, de extrañamiento y “que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman *état second* (68), es decir, en un estado de ensoñación, ex-orbitado. Cortázar le confiesa a González Bermejo: “Escribo en un estado equivalente al tipo que se ha tomado una droga; un estado a la vez de distracción y de concentración total en lo que estoy haciendo” (*Conversaciones con Cortázar* 137). Este “estado” forma parte de la poética cortazariana al estar íntimamente ligado con la propia temática del relato, porque todo descenso dentro de sí mismo, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo una exaltación, un vuelo hacia el cielo, una mirada hacia el mundo exterior verdadero. Este desarreglo de los sentidos se convierte en una crítica a las costumbres, a lo establecido, en una forma de contracultura. Además, este deseo de escapar de sí mismo (o mejor,

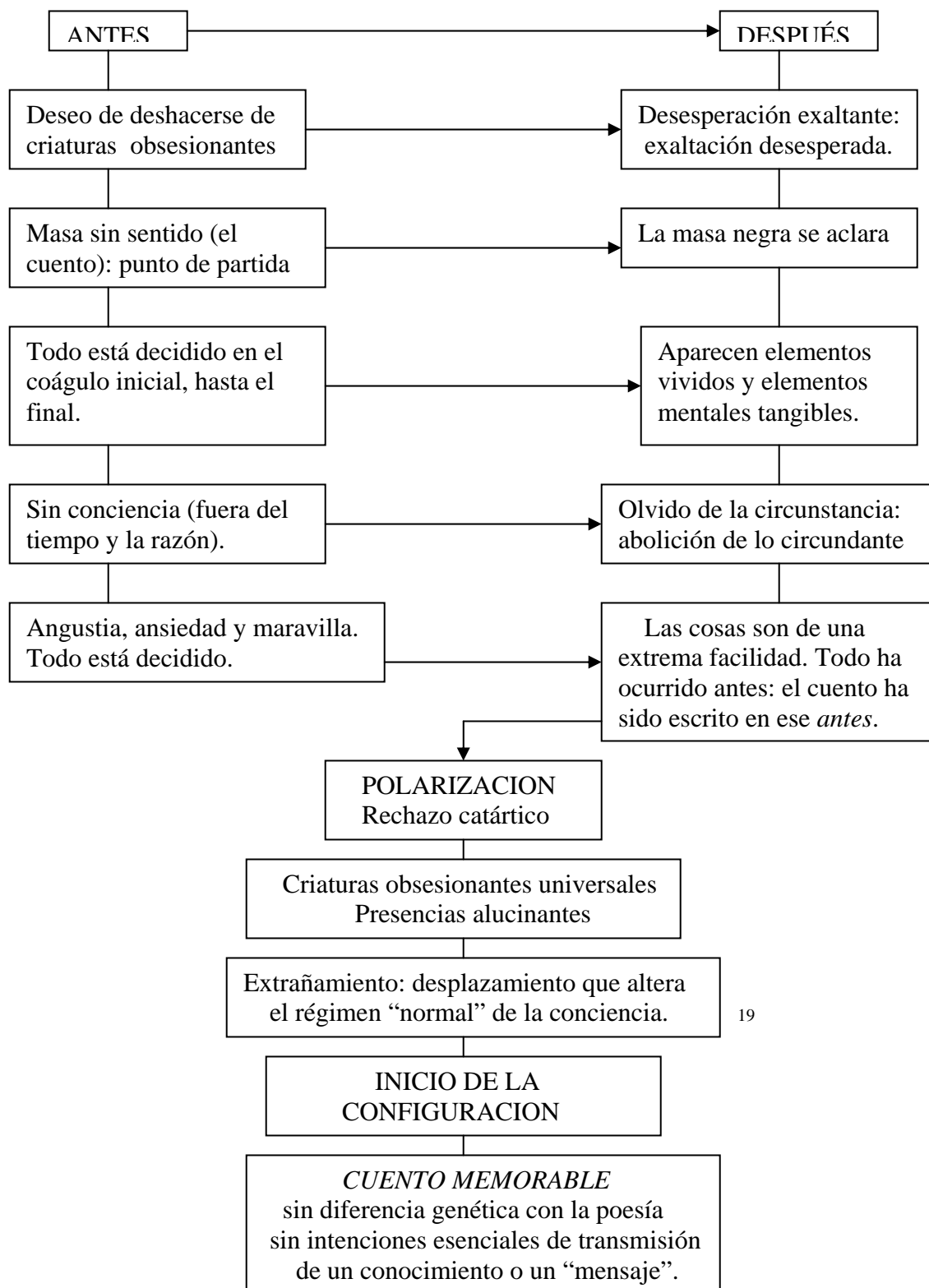
dentro de sí mismo) para ser otro, de desatarse las amarras que lo sostienen a una sola realidad, de descubrir que existen otras realidades y otras formas de sentir, otros yo poéticos, responde al impulso de nombrar las diferentes formas de la complejidad de la existencia.

Bajo el *état second*, ¿cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto poético cortazariano? En su texto “Del cuento breve y sus alrededores” el autor da cuenta:

veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción sospechosa acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él-y-su-circunstancia y sin *razón* alguna, sin previo aviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras, ni caras, ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente, Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonar a los amigos (*Último round* 1: 72).

En la composición de los relatos el extrañamiento aparenta ser afín al estado onírico, pero con signo inverso: dentro del sueño las imágenes parecen nítidas, claras, comprensibles y convincentemente relacionadas con la experiencia; sin embargo, al despertar, aquello *visto y vivido* se convierte en un recuerdo sin sentido, en una masa informe. En cambio, el escritor, convierte lo amorfo en situación, una idea abstracta que debe contener en sí misma los datos suficientes que permitan echar a andar el cuento bajo los presupuestos poéticos establecidos por el propio cuentista.

Cortázar define el momento de la prefiguración como un proceso doble, en un *antes* y en un *después* vinculados al inicio del proceso de la configuración (73-4):



¹⁹ En el texto “Del sentimiento de no estar del todo” Cortázar afirma que la mayor parte de lo que ha “escrito se ordena bajo el signo de la **excentricidad**, puesto que entre vivir y escribir nunca admití una clara diferencia; si viviendo alcanzo a disimular una participación parcial de mi circunstancia, en cambio no puedo negarla en lo que escribo puesto que precisamente escribo por no estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 32).

En el momento de la configuración, el cuento inicia con la conciencia de una limitación previa (de género, en primer término) establecida por la selección de un acaecimiento *significativo*, que no sólo valga por sí mismo, es decir, que su intencionalidad esté encaminada hacia una proyección de inteligencia y sensibilidad, misma que actúa en el lector como *apertura*, para una eficaz recepción de la intención, misma que va más allá de la anécdota. Sin embargo, el propio Cortázar afirma, en “Algunos aspectos del cuento”, que nunca piensa en sus lectores cuando escribe algo, puesto que él mismo es su primer lector. Es entonces que, en la medida en que lo es, modifica aquello que le parece incomunicable para establecer un puente entre él –como escritor- y sus posibles lectores, siendo él el primero en serlo (*Obra crítica 2: 378*).

El acto creador para Cortázar es una especie de respuesta humana a la realidad que se confronta. Esa respuesta se puede dar en distintos planos: puede ser imitativa o configurarse como una tentativa a modificar la realidad, que es para él lo más importante. Esto lo logra a través de introducir elementos nuevos que cuestionen aquellos que ya están caducos, sin que esto quiera decir que existe una intención de modificación mesiánica de la realidad. En sí, lo que Cortázar pretende es una transformación, no ya de la realidad concreta, sino de la cosmovisión de cada uno de sus lectores.

Al introducir elementos nuevos en la temática, nace necesariamente la forma del cuento. Sin embargo, más que un tema específico aparecen una serie de imágenes en bloque, en conjunto, que bien se aprecian como un punto de partida sin que necesariamente el escritor tenga establecido el final. Por tal razón en “Del cuento breve y sus alrededores” señala que “Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes [...] porque todo está decidido en una región que

diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas [...] [es] como una madeja que se desovilla a medida que tiramos; la verdad es que en mis cuentos no hay el menor mérito literario, el menor esfuerzo *literario*” (*Último round* 1: 74-5). Incluso, frente a Picón Garfield declara cómo se siente usado por propio relato: “... tengo la impresión de que en el fondo no soy yo quien los escribe [...] el cuento es algo que pasa a través de mí, que me utiliza. El cuento utiliza a Julio Cortázar para convertirse en un cuento [...] Es evidente que hay un aporte intelectual muy grande porque mis cuentos están escritos en un estilo que es mío (*Cortázar por Cortázar* 18).

Así definido, el cuento cortazariano no tiene una estructura de prosa pues se encamina a suscitar en el lector una suerte de estremecimiento mediante una técnica de connotación afín a la de la poesía lírica en cuanto al manejo de sus sentidos implícitos, de tal forma que la eficacia y el *sentido* de la narración dependen de ciertos valores:

a) Tensión e intensidad: Es la creación de la atmósfera y de la acción dentro del relato. La *tensión* radica en el modo en el que el narrador va acercando al lector lentamente a lo contado con la deliberada intención de crear una atmósfera en lugar de introducirlo de lleno en la situación. La *intensidad* consiste en zambullirse directamente en la acción y en eliminar todas las ideas o situaciones intermedias. Para aprovechar las ventajas del efecto unitario del cuento y superar las limitaciones de su extensión, se apela a la intensidad alusiva y a la acumulación de planos simbólicos que se van estructurando por debajo de la nueva lateralidad. Además, se introducen uno o varios acontecimientos insólitos en un contorno ordinario o cotidiano. Estas nociones contribuyen a ampliar el concepto del estilo cortazariano expresado ante González Bermejo: “Para mí el estilo es una cierta tensión y esa tensión nace de que la escritura contiene exclusivamente lo

necesario” (*Conversaciones con Cortázar* 19). El estilo tiene que contribuir a que todos los elementos formales y expresivos se ajusten sin la menor concesión a la índole del tema a fin de imponerle una organización más penetrante y original, el ordenamiento más eficaz para hacerlo único e inolvidable.

b) El ritmo: Dirigido por la profundidad –condensación de tiempo y espacio- a favor de una concentración dramática. El cuentista debe tener una excepcional capacidad de comprensión para trabajar en profundidad y obtener así, una amplia presión espiritual y formal. La historia ha de poseer desde el comienzo, un clima incisivo, mordiente, en el cual el desarrollo de la acción abarcar un periodo de tiempo bastante extenso, aunque por lo general un tanto impreciso; con frecuencia se advierte una concentración dramática que suele circunscribir los sucesos en un lapso comparativamente breve, desde unos instantes hasta un día. Hay además, una intensificación de la línea argumental mediante la exclusión de todo incidente lateral.

c) La pulsación interna: El cuento moderno se desplaza hacia la captación de sucesos ambiguos, o hacia la exploración de sectores penumbrosos e inquietantes de la experiencia, con el propósito de crear una atmósfera de intensidad y suspenso. Por lo tanto, tiende a explorar las implicaciones de una situación y a presentar el suceso y a sus protagonistas en un ámbito que surge en el curso mismo del relato a través de observaciones incidentales, como si el conocimiento del mundo evocado se diera por supuesto. El elemento perturbador es obra humana exclusiva, monstruo engendrado por el desasosiego de una conciencia análoga a la del lector. El relato breve posee sus propias leyes de verosimilitud en las que predomina la sorpresa como recurso habitual y la imaginación tiene oportunidad de explorar un campo intermedio sin limitaciones precisas

entre la fantasía y la realidad. Este territorio puede abarcar elementos desconcertantes pero admisibles porque en él suelen moverse usualmente la existencia psíquica, cuyos elementos de lucidez a menudo desembocan en recovecos de oscuridad y desconcierto.

d) Los personajes: La propia economía del lenguaje, conlleva al abandono de la descripción de los personajes. Su temperamento se define por exclusiva inferencia a través de la forma en que se asimilan los acontecimientos. Tal inferencia tiene que proyectarse hacia una revelación anímica intensa e imprevista. Sin embargo, la forma en que éstos se presenten, narren o actúen, dará los elementos para que la configuración física y psicológica no sea percibida de una forma muy diferente de un lector a otro. Aunque, como dice Cortázar, “Todo escritor tiene la tentación de crear personajes lo más complejos posibles: primero porque facilitan su propio juego de escritor y, segundo, es más agradable trabajar con alguien que tiene, como personaje, una gran posibilidad de recursos.” (62).

e) Lo imprevisto: La eficacia del cuento, por último, está condicionada a que el peso total de lo referido caiga en el final de la exposición. El impacto que se logre al término de la historia puede ser detonante o flotante. En el primer caso hay un desenlace perfecto pero inesperado; en el segundo, el relato se va colmando de sentido hasta resolverse en una auténtica meditación sobre el destino humano. Al final de la lectura, el texto debe dejar la impresión de que trasciende sus limitaciones materiales, y que tiene una carga significativa mucho mayor de lo que ha podido explicitarse en su conciso desarrollo. El cuento, así, se ha convertido en un mundo autónomo con leyes propias y con objetivos insustituibles.

Estos son, sin jerarquía alguna, parámetros pre-vistos por el escritor. Cortázar en “Del cuento breve y sus alrededores” explicita que estas claves apuntan, sin duda alguna, hacia una “*libertad fatal* [porque] Los cuentos de esta especie [...] son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran, *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla*” (*Último round* 1: 78). Una comunicación que opera *desde* el cuento, no *por* medio de él. Por tal motivo es que las consecuencias imprevisibles tienen el mismo efecto tanto en el lector como en el autor, el “primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo” (79).

Para Rest, *desde* el cuento, el tema de la narración puede ser –sólo en apariencia– trivial en sus incidentes. Sin embargo, el cuentista siempre ha de buscar lo excepcional – en lo común– en función del efecto deseado, ajustándose al diseño total del cuento para favorecer su complejo sistema de conexiones (*Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* 96). Esta búsqueda parece ser para Cortázar, el sino energético de la narración, según lo explica en su texto “Algunos aspectos del cuento”. El escritor escudriña la realidad, no para describirla, sino para ponerla en crisis, y su intención será que el lector comparta esta misma percepción.

un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal [...]; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia. Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta

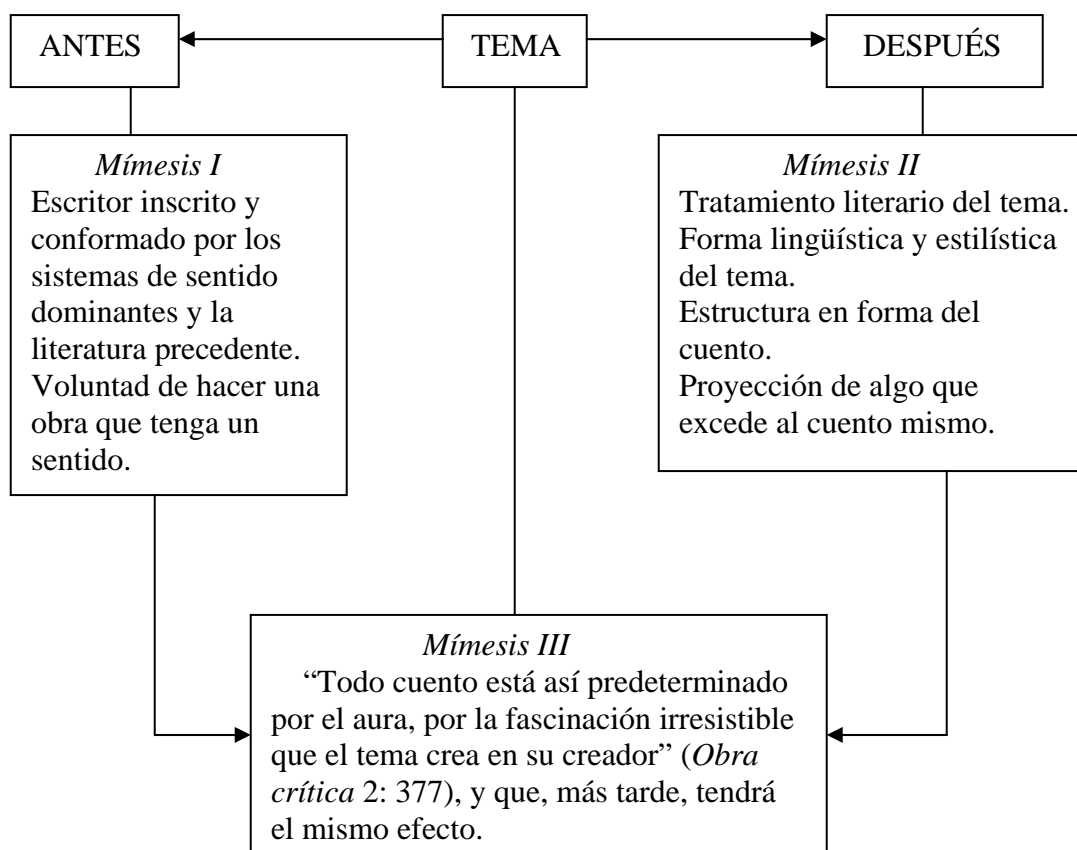
que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene... (*Obra crítica 2*: 370).

Para ello el cuentista trabaja, en primer término, en la selección de un material significativo, mismo que parecería residir principalmente en su tema. Sin embargo, un cuento es significativo cuando va mucho más allá de la anécdota. La idea de significación no tiene sentido si no se encuentra en relación con los conceptos de intensidad y tensión, mismos que se refieren a la técnica empleada para desarrollar el tema (371). El escritor debe identificar el carácter excepcional del tema, mismo que está fincado en la atracción de todo un sistema de relaciones conexas. Para Cortázar “un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia” (375).

En el centro de las relaciones conexas se encuentra la apertura de lo pequeño a lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Es necesario –según Rest- que se sugiera lo inexpresado, que se gobierne con astucia y exactitud las reverberaciones implícitas en la anécdota, que se deje una conveniente *apertura* hacia niveles más profundos de significación (*Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis* 97). En este *corte* se vislumbra la misteriosa y compleja alianza entre cierto escritor y cierto tema, la misma complicidad que une a cierto cuento con cierto lector. Por tal razón es que un tema significativo está más allá de sí mismo: se sobrepasa por algo que está *antes* y *después* de él.

Al relacionar el concepto del *antes* y del *después* del cuento sugeridos por Cortázar, con la *triple mimesis* establecida por Paul Ricoeur, el tema aparece como el medio por el cual el escritor, la obra y el lector logran fusionarse. Tema que atrae al

creador, quien no sólo lo teje con los elementos propios de lo literario, sino que también lo crea bajo la atmósfera de la fascinación, para, de este modo, lograr orientar al lector hacia el efecto deseado. Conceptos expresados en “Algunos aspectos del cuento” que al ser sistemáticos establecen por sí mismos la importancia del tema como factor indispensable en la refiguración:

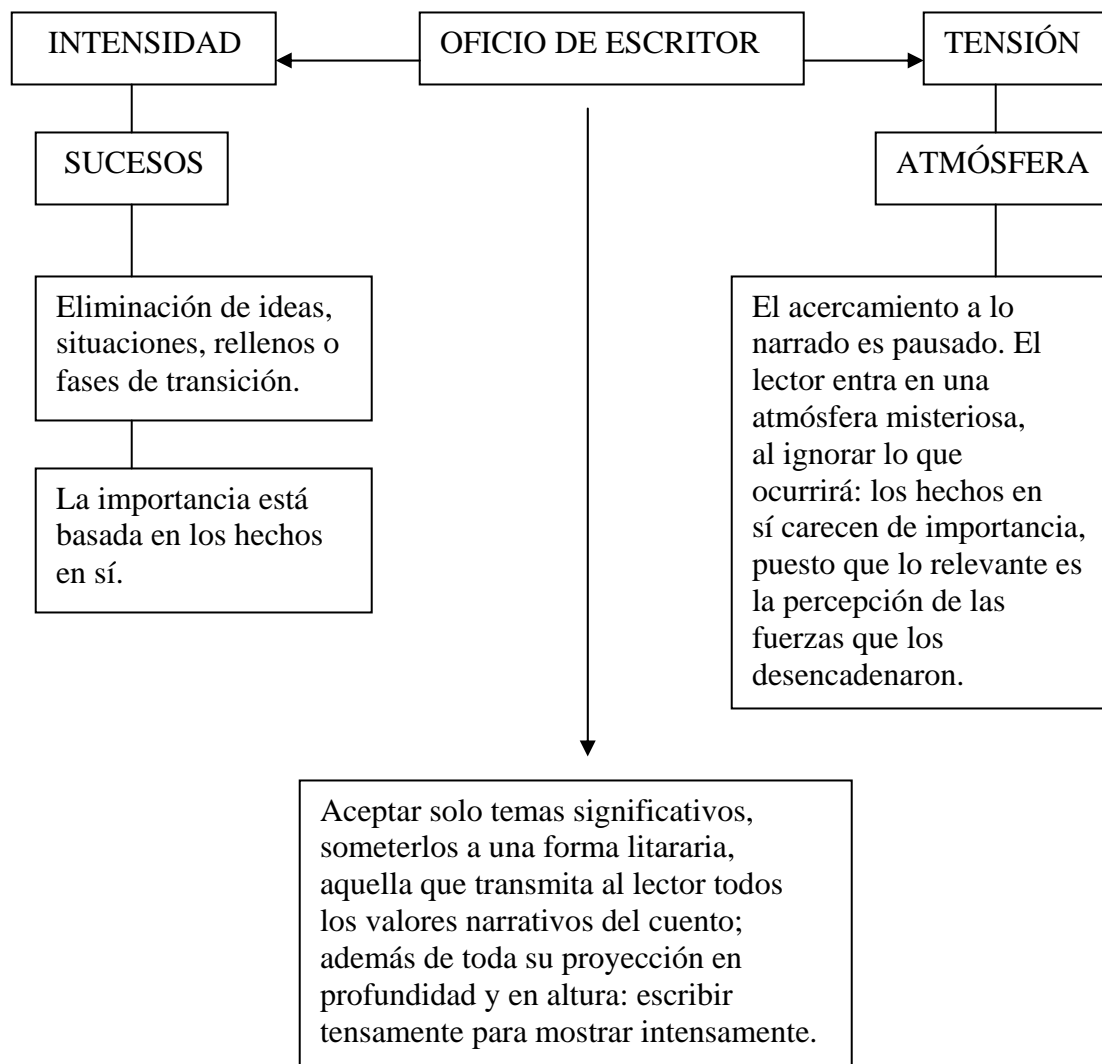


Cuando el escritor está frente al tema, se sitúa en el umbral mismo de la creación percibiendo ya el eslabón final del proceso: el lector, juez implacable del cumplimiento o del fracaso, de la memoria o del olvido. Un cuento memorable es el que se prefigura y se

configura como puente, como pasaje, pues, en sí mismo, da el salto que proyecta la significación inicial, descubierta por el autor, a ese extremo que se llama lector.

Para atrapar al lector, el escritor debe crear una atmósfera propia para el aislamiento y la modificación: cuando el que lee es secuestrado por la narración rompe con la circunstancia que lo conformaba; al ser liberado sale transformado, enriquecido y hermoso. Y la única forma en la que el cuentista puede lograr esto es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión a través de un tipo de lenguaje modificado, apreciable para Cortázar, a través de “un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial” (378).

Al sistematizar estos conceptos en pro de hacer del lector un cautivo de la narración, el oficio de escritor aparece como la piedra de toque que somete a la intensidad y a la tensión. En este sentido, es que Cortázar afirma que al escritor no le basta la anécdota ni la atmósfera que la rodea, sino que además necesita de ese oficio que configura a ambos, con precisión inigualable, en la contrucción de lo narrado (379).



La configuración del cuento cortazariano, expresada en el texto “Vocabulario mínimo para entenderse”, establece que al escribir bajo altura y profundidad, “el lenguaje cesa de ser un vehículo para la *expresión de ideas y sentimientos* y accede es ese estado límite en que ya no cuenta como mero lenguaje, porque todo él es presencia de lo expresado [...] La obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 145-6).

En la mayoría de sus historias parece que el reto mayor consiste principalmente en buscar una voz desprovista de falsedad, una voz auténtica, capaz de encarnar sin mixtificación a sus personajes. Por un extraño motivo, que se podría calificar de mimetismo, el autor permanece callado para que la narración hable por sí misma, desde dentro, y encuentre el lenguaje que mejor y más espontáneamente convenga a sus necesidades e intenciones, en una especie de inmanencia paradójica mediante la cual los personajes son los que prestan su voz al autor. Por tal razón es que Cortázar no se conforma con el oficio de escritor: desde su quehacer de cuentista le pide prestada el habla a su experiencia misma. No es él quien habla, calla para dejar que la voz de sus constructos den cuenta de su experiencia configurada bajo los modos de la ficción. En su texto “Algunos aspectos del cuento” afirma que

El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) [...] se requiere hoy de una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad [...] y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio [...] Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético [...] de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje si carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación (*Obra crítica 2*: 381).

A un buen escritor no sólo se le juzga por la selección del tema, sino por su presencia viva en el seno de una colectividad, por el hecho de que su compromiso esté vinculado

con una garantía de *verdad* y de la necesidad de que exista su obra, por más ajena que ésta pueda ser a la circunstancia del momento. Por tal motivo, el lector de este escritor es mucho más complejo, mucho más exigente que aquellos que sólo están convencidos de que su mundo personal y circunstancial es el único válido, el único por el cual tienen que preocuparse.

Al respecto Gastón Bachelard dice: “Sólo puedo conocer al hombre a través de la lectura, que me permite conocer al hombre por lo que escribe” (*La poética de la ensoñación* 34). En esta dirección, es el hacer de la lectura un acto ontológico lo que Cortázar persigue en toda su obra, acto perfectamente concebible, descrito así en el capítulo 84 de *Rayuela*: quiere que sus textos despierten la necesidad de ensueño en el lector (inmerso en la pasividad), el mismo sentido de extrañeza y de vacío que él experimenta, esto es, a buscarse a sí mismo en la fabulación de lo *Otro*. Lo que él desea es que todos sus lectores sintieran su inquietud, que fuesen capaces de decir con él, y desde él. Lo que intenta compartir lo expresa en su texto “Del sentimiento de no estar del todo”: “Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 35). Desde esta perspectiva escribir es cortar los hilos de la tela de araña, hacerle un hueco, provocar un intersticio, para producir en el lector el necesario desaforamiento de lo ordinario; empujarlo irremediablemente a la provocación del intervalo, al momento en que la entre-visión o paravisión dominen, por un momento, el flujo normal de la conciencia. En ese instante es cuando el lector se convierte en fabulador, en paralelaje con el escritor.

Si el leer es un acto de significado ontológico equivalente al de la escritura, entonces no puede decirse que los fabuladores (escritor y lector) co-participen en la creación de una ilusión falsa, pues el discurso propiamente de lo literario es el hueco del tejido de sus significantes. Es decir, la fábula es un entramado configurado desde la escritura y la lectura, el acto que pretende lanzar los fabuladores a la búsqueda del ser. El lector-fabulador ocupa, entonces, su lugar como verdadero cómplice, puesto que la lectura es capaz de abolir su tiempo-espacio y trasladarlo al del autor. Así el lector es co-partícipe (no co-paciente) de la experiencia del escritor, en el mismo momento, en el mismo espacio y de la misma manera. Este acto ontológico exige que quien lee se enfrente, como lo hizo el creador, a la materia amorfa, gestación de la cual brota la forma de la materia narrativa. Por eso cuando un lector lee a Julio Cortázar no está leyendo su obra, sino que está leyendo al hombre que ha escrito dicha obra.

Cortázar le ofrece al lector textos abiertos, inacabados, plagados de espacios vacíos que tendrán que ser llenados, hasta el punto en el que el receptor-cómplice los complete, los transforme o los recree. La apertura y la porosidad de sus textos convierten al lector no en un espectador pasivo del yo, de los sucesos soñados, fabulados, inventados, pre-sentidos, re-creados, sino que al contrario los concretiza²⁰ él mismo al vivir el momento del encuentro con la *Otredad*. El tiempo real de la lectura ya no está divorciado del tiempo de la ficción porque leer a Cortázar requiere conciencia con el tiempo vivido; exige consultas a otros textos, a los propiamente suyos, a los diccionarios de otras lenguas, a retroceder porque se ha *perdido el hilo*, a experimentar que las cosas han dejado de tener el sentido habitual, a reírse de las tragedias de los personajes, a

²⁰ “Concretizar como actualizar”, como lo usa Gloria Prado en su texto *Creación, Recepción y efecto, una aproximación hermenéutica a la obra literaria* (33).

reflexionar la historia como si fuera el flujo mismo de la vida. A entender más allá de lo entendible, a abrir puertar soldadas, a soñar lo increíble, a escuchar improvisaciones jazzísticas por encima de la precaria educación musical. Por eso es que Cortázar *incomoda* al lector: lo orilla a desplazarse, a desaforarse, a des-centrarse y des-cubrirse; a trabajar bajo la perspectiva del juego lúdico de la imaginación, *con, desde y para* el texto.

Sin embargo, es el supuesto de la *incomodidad* el que convierte al lector en su propio ser ficticio. Al fabularse a sí mismo desde la *Otredad*, gana en posición ontológica para experimentar lo que el escritor llama una *epifanía*²¹. De esta forma los lectores de Cortázar se ven plácidamente forzados a comprender que las marcas del yo consciente son puras estructuras de la imaginación. Esto establece que la orientación básica de su escritura apunta a que el lector debe ser capaz de *ver* y de *vivir* los textos en el intersticio en el que se manifiesta un nuevo significado que muta, se desplaza, que provoca un extrañamiento *de y en* lo ordinario. El círculo se cierra así con una fabulación ontológica mutua: el escritor se *ve* a sí mismo en el *otro*, lector invisible que anticipó; y el lector, previamente insatisfecho con las estructuras de su yo, procede a fabular una nueva imagen de sí mismo en su encuentro con el texto prefigurado por el estado del *otro* y configurado desde la *Otredad*.

Por tal razón es que el estudio de las obras de Julio Cortázar debe abordarse con el mismo espíritu con que han sido escritas. Hay que mentirle a la precaria sabiduría, abdicar a ella. Sólo entonces el lector será eficaz, como esos que tanto añora el escritor porque no siempre los encuentra.

²¹ Según el *Diccionario de símbolos y mitos* la palabra “epifanía” es “manifestación de acciones del mundo de lo Otro, que invisiblemente presente, exhibe su propia presencia con un signo cualquiera”.

2.2. Lo “fantástico”: Aperturas en el cuento

Repitiendo a Náser-é-Khosrw,
nacido en Persia en el siglo XI, sentía que un libro
<Aunque sólo tenga un lomo, posee cien rostros>
y que de alguna manera era necesario extraer esos rostros de su arcón,
meterlos en mi circunstancia personal, en la piecita del altillo,
en los sueños temerosos, en los fantaseos
en la copa de un árbol a la hora de la sienta.

Julio Cortázar

La vuelta al día en ochenta mundos (1967)

El espíritu del lector que busca el encuentro con el texto cortazariano debe, antes del acto de la lectura, tener en cuenta ciertas nociones que lo orienten, para no tener que recurrir a ellas en el pleno ejercicio lúdico. Estos parámetros, que dan pie a la comprensión del fenómeno de lo “fantástico” inician con la manera que tiene el escritor de entender el lenguaje, expresada en entrevista ante González Bermejo:

Creo que hay dos maneras de entender el lenguaje: está el lenguaje de tipo libresco, el lenguaje por el lenguaje mismo, que a mí no me merece ningún respeto [...]: la masturbación verbal; [...] lenguaje masturbatorio en el sentido de

la serpiente que se muerde la cola: todo sucede en el plano del lenguaje, sin auténtica correlación objetiva. El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismo y de los demás. La herramienta que aplico para conseguir un fin determinado es la más adecuada a ese fin, hay un ajuste verbal con la finalidad expresiva. Y la gran paradoja es que ese rigor de por fin la verdadera libertad, nos libera de la tiranía del lenguaje codificado y fosilizado que pretende ser el amo (*Conversaciones con Cortázar* 85-6).

Es casi un lugar común afirmar que Cortázar parte de la sospecha del lenguaje. Palabra y objeto rompen su relación inequívoca para dar paso a la relación estrecha entre pensamiento y lenguaje. Es decir, el escritor se ve comprometido a iniciar la aprehensión del mundo de lo invisible conquistando las trampas y secretos de la palabra, tarea que lo lleva a escribir desde una conciencia crítica del lenguaje. Su obra, toda ella, encarna, no sólo una forma distinta de configuración desde su particular manera de concebir al mundo, sino que además, contiene en sí misma la sospecha que despierta la palabra, la indagación de la mente, y por lo tanto, al hombre concebido como un fabulador eterno del mundo en el que vive. Por tal razón es que la fuerza generadora de toda su obra es metafísica: búsqueda ontológica. Cortázar persigue la revelación del hombre y su tendencia a la invención, su proclividad dialéctica en relación con lo *Otro*. Es decir, concibe que los cortes, fisuras, intersticios creados *para, por y entre* el acto de escribir y leer son el punto, el centro apropiado para meditar y explicar las mutaciones que todo hombre libre debe experimentar en busca de sí mismo. Su acto de escribir no es más que una búsqueda del ser, y el ser para él, según confía al lector a lo largo de toda su obra,

surge en el ejercicio de la imaginación crítica. Por tal motivo es que su teoría y *praxis* artística y estética es una fabulación ontológica. Cortázar ha declarado, en el capítulo 73 de *Rayuela*, que: “Todo es escritura, es decir, fábula”. Y así lo vive, así lo escribe en sus obras-vida. En su ensayo “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” declara: “no renuncio a [...] mi terca búsqueda ontológica, ni a los juegos de la imaginación llevados a cabo en los más vertiginosos planos” (*Último round 2*: 280).

Del mismo modo sostiene que el significado que el hombre le da al mundo, sin importar que tal significado provenga de la ciencia o de la poesía, de la razón o de la magia, reside en la imaginación del hombre. Tal aseveración debe ser recibida con júbilo, como lo hacen sus cronopios²², pues está convencido de que si el hombre se torna conciente de su condición libre y porosa, tal vez logre encontrarse a sí mismo. Tal estado de conciencia conduciría a una revelación.

Los símbolos más emblemáticos de su posición ontológica del venir y devenir, del encuentro en el desencuentro, son la esponja y el camaleón²³, que en el tejido de la trama de sus obras se convierten en metáforas. La esponja da cuenta de la condición porosa del hombre y de su aceptación consciente de que hay algo distinto a sí mismo, dentro y fuera de sí mismo. El camaleón es el símbolo del deseo constante de ser el *otro*, o simplemente de ser en el *otro*. Es decir, si el hombre está conciente de su porosidad, de que hay algo distinto más allá de lo que percibe su razón, entonces estará en camino de ser en lo *Otro*, el *otro* que anhela ser.

²² Cronopios: personas inclinadas a desafiar y traspasar el concepto establecido y “razonable” de lo real.. Son individuos dotados de una constructiva noción de lo absurdo. Para una mayor comprensión del concepto se recomienda la lectura de su obra *Historias de cronopios y de famas*.

²³ En relación con la concepción de “esponja”, véase “Así se empieza”, texto incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1: 7-9); en cuanto al “camaleón”, véase en el mismo texto “Casilla del camaleón” (2: 185).

Firme y decidido siempre, Cortázar lucha por borrar la línea divisoria entre lo racional y lo irracional, lo físico y lo metafísico, lo trágico y lo cómico. A partir de esto es que en su teoría de la literatura²⁴ se pueden distinguir principalmente dos postulados:

1. Fundamentalmente Cortázar propone como principio una estructura abierta y porosa para el hombre, el mundo y el conocimiento. La porosidad despierta un sentimiento de descolocación, de extrañamiento, que conducen a una conciencia del existir en paralelo a lo *Otro*.

2. Esto a su vez implica la presencia eterna de lo *Otro* como orientación a la mutación del ser. Lo *Otro* es aquello capaz de liberar grados ajenos al ser para enriquecimiento de la condición humana. Esta liberación amplía y expande el sentido del ser.

En su texto “Del sentimiento de lo fantástico” Cortázar sostiene que las fisuras de lo aparental son provocaciones instantáneas en las cuales la *realidad* parece concebirse como un fenómeno en constante realización dinámica y no como algo estático en la percepción. Por tal motivo es que la realidad, el significado, el conocimiento, o como se le quiera llamar, “siempre se [encuentra] *entre*, en los intersticios... [y] lo único capaz de fomentar su *progreso* [...] es la provocación de erupciones intersticiales sin pretender abarcar la superficie entera de la fenomenal esponja” (*La vuelta al día en ochenta*

²⁴ Su teoría literaria, básicamente, se encuentra contenida en los 3 tomos de su *Obra crítica*. Para un encuentro sin tropiezos se recomiendan: “Teoría del túnel”, “Surrealismo” y “Existencialismo” (vol. 1); “Irracionalismo y eficacia”, “Para una poética” y “Algunos aspectos del cuento” (vol. 2); “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” y “Realidad y literatura en América Latina”. Una aproximación al texto literario que se complementa con los dos tomos de *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Así se empieza”, “Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico” y “Vocabulario mínimo para entenderse” (vol. 1); “Para llegar a Lezama Lima”, “Morelliana siempre” y “Casilla del camaleón” (vol. 2). Así mismo los dos tomos de *Último round* son indispensables: “Del cuento breve y sus alrededores”, “Para una espeleología a domicilio” y “Poesía permutante” (vol. 1); “Cristal con una rosa dentro” y “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” (vol. 2).

mundos 1: 72). Sin embargo, en “Del sentimiento de no estar del todo” advierte que “lo *Otro* no es una instalación del ser en la mutación orientada hacia un nuevo sentido, sino una “visión” momentánea que enriquece la percepción del significado. La permanencia en el extrañamiento o descolocación, instalaría al ser en un desfase irreversible en la relación consigo mismo y con el mundo” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 38).

Lo *Otro* lleva una vida en silencio en los intervalos existentes entre todas las cosas (percepciones, actos, sentimientos, pensamientos, objetos). Así, según Cortázar, el artista debe tratar de articular el callado significado de lo que reside en el intervalo entre sujetos y los objetos mismos. Esto quiere decir que el significado no está en el sujeto observante, ni en las formas perceptuales establecidas desde las instituciones simbólicas o desde él mismo, sino más bien en el hueco de la conciencia de formas creado por su existencia lateral.

Cortázar en su texto “Así se empieza” supone una realidad que es fundamentalmente discontinua y dinámica. Movimiento que renuncia al “cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 7). Sólo así se transgreden preceptos, los límites de vivir en un tiempo y en un espacio que brindan al hombre su identidad específica, porque la esponja se llena y libera *Otredad*²⁵, con el propósito de orientar al hombre a ser sensible para con la presencia invisible de lo que no es.

La porosidad se encuentra en los intersticios de la relación que ubica al hombre, por un lado, en el plano de lo estable, de lo inmóvil y por otro, en la dimensión lateral de

²⁵ Según Cortázar, su propio libro-collage *La vuelta al día en ochenta mundos* participa de “esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables” (1: 7).

lo *Otro*. Es decir que al provocar la apertura, el hombre es capaz, y consciente de ello, de acceder a lo desconocido y a lo ilógico. Si el ser tiene necesidad de lo estable también la tiene de lo inestable, ubicados en una especie de flujo constante de necesidad mutua. Esta orientación permite agregar que el hombre avanza perpetuamente hacia aquello que él no es, (*el otro*), hacia un mundo que todavía no existe pero que puede existir en los intervalos, (*lo Otro*), en los huecos, en las indeterminaciones de los significados de la realidad del ser.

Si todo es escritura, fábula, invención, la noción de la realidad es un invento constante, un re-crear no sólo al mundo, sino al mismo hombre. En este sentido la invención para Cortázar se produce dentro de lo desconocido (*lo Otro*), lo cual es inspirado por un sentimiento, por la sospecha de que algo está ausente y sin embargo está presente en los intersticios. Es la fuerza de lo conocido o de la forma existente empapada de lo desconocido lo que produce la realización de un fenómeno, de una epifanía. Así lo expresa en su texto “Del sentimiento de no estar del todo”: “Y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitado a que otros busquen los suyos y miren por ellos el jardín donde los árboles tienen frutos que son, por supuesto, piedras preciosas” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 32).

No se trata de que en el proceso creativo se niegue lo conocido, ni de un simple desplazamiento, sino que es éste una forma críticamente consciente paralela a la existente. Por ello, Cortázar expone desde su texto “Así se empieza” que “fabular es escoger el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 7). Por lo tanto, tampoco se trata de

escapar de la realidad hacia un mundo de fantasía, sino de obtener una clara conciencia con el deseo de crear un nuevo mundo en armonía con los hechos de su propio tiempo.

Por tal razón cuando un lector simple²⁶, ingenuo, se acerca al universo literario de Julio Cortázar, es probable que una serie de cuestionamientos le tomen por asalto. Pero si es un lector *crítico*²⁷ quien se sumerge a este mundo quizá se pregunte ¿cómo es posible que alguien continúe escribiendo *como si* el mundo de la ingenua percepción sensorial fuera efectivamente la manera con que se percibe el mundo? Es irremediable detectar que el uso del *como si*²⁸ se torna incongruente con el concepto de apertura expuesto por Cortázar, puesto que su fabulación trata de describir un mundo relacionado con lo que se concibe desde la cotidianidad, y es a partir de ella que la provocación de la porosidad abre un mundo lateral a lo conocido, distinto a lo ya sabido, a lo expuesto, para someterlo a una crisis, para enfrentarlo, para transformarlo.

Cuando Julio Cortázar fabula parece que está a punto de lanzarse, en compañía del lector, a las más apasionantes vivencias humanas. Para hacer el viaje agradable y asegurar la oportunidad de alcanzar los intersticios, la imaginación debe prepararse para explorar un mundo invisible. Desde las playas más conocidas sale el lector hacia los orificio; antes deberá recorrer una ruta plagada de agotadores ejercicios intelectuales de exploración, de experimentación.

Al sumergirse en los ¿agujeros negros? aparece la literatura no ya como arte, belleza o moral; no ya experimentación ni exploración pura; se le percibe, ahora, como la

²⁶ Un lector sin competencia alguna.

²⁷ Con vasta competencia en diversos aspectos literarios, pero nula en el universo cortazariano. La pregunta que aquí se formula compara la literatura cortazariana con la literatura llamada realista.

²⁸ Cabe señalar que el incongruente uso de *como si* nada tiene que ver con el concepto de verosimilitud relacionado al tramado metafórico de la obra literaria usa el *es como*.

creación de imágenes o fenómenos perceptuales que en sí mismos son el mundo. El mundo del hombre, el único que le es posible, es luego inventado y crece al paso de la imaginación. Para lograrlo, en lo poroso, en el juego, en el instante fugaz que es introducirse en el hueco, para, finalmente, consolidar el avance, el hombre debe ser capaz de reconocerse a sí mismo como un elemento más de la capa ya sedimentada por el hábito y la costumbre, por el uso cotidiano de siempre el mismo lenguaje. Es el reconocimiento el que le brinda la oportunidad de obtener nuevas actitudes mentales y actividades insospechadas vibrando *en* y *con* la imaginación creativa. Por esta y muchas razones ya expuestas, es que la obra de Cortázar jamás podrá considerarse como el “reflejo” de ningún “mundo real”. Más bien es el continente donde se depositan las visiones intersticiales de una realidad no aparente, mas sí sugerida. Parece, entonces, que dentro de su obra, la vida imita al arte, ahí están todas sus construcciones literarias para explicarlo.

En los mecanismos de la imaginación fabuladora se ponen en juego poderes evocadores e invocadores. En su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” Cortázar afirma que esto forma parte, de la “mentalidad mágica y alegre que se aplica a una ruptura en el conocimiento de todo lo que hay al otro lado de la Gran Costumbre, porque jugar a poesía es jugar a todas” (*Último round* 1: 66), a todas las actividades lúdicas que erosionan lo ordinario para desatar en la imaginación imágenes insospechadas que habitan en el mundo del ensueño o en la solitaria meditación que exige el mundo fabulado. En el estado de ensoñación se unen el goce de la evasión creativa y la presencia de lo real; es un segundo estado de la conciencia. En él Cortázar encuentra la

reconciliación del sujeto con el mundo, del presente y del pasado, de la soledad y la comunicación.

Dado todo lo anterior, parece fácil ceder a la tentación de meter a Cortázar en un saco de ambigua etiqueta para calificar –y clasificar- su obra de literatura fantástica. Lo cierto es que no tiene mucho en común con los escritores europeos y americanos del siglo XIX que, entre 1820 y 1850, produjeron las obras maestras de este género. Convencido de lo impreciso de esta calificación, el propio Cortázar ha afirmado en “Algunos aspectos del cuento”: “La mayor parte de los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de un nombre mejor” (*Obra crítica 2*: 368). Aseveración que justifica en su ensayo “El estado actual de la narrativa en hispanoamérica”:

Durante mucho tiempo se ha buscado una definición de lo fantástico en literatura; personalmente, no he encontrado ninguna que me satisfaga, y al decir esto lo incluyo todo, desde las definiciones simplemente psicológicas o psicoanalíticas a los más recientes intentos estructuralistas. Existe, para empezar, un problema de vocabulario. Términos tales como “maravilloso”, “fantástico”, “extraño”, etcétera, cambian de significado según quien los emplee. Esta primera incertidumbre va inmediatamente seguida de otra: me refiero a la misma sensación de lo fantástico que llega hasta nosotros a través de un texto literario, sensación que varía considerablemente a lo largo del curso de la historia y de una cultura a otra (*Obra crítica 3*: 93).

Independientemente del tipo de definición que se obtenga de “lo fantástico”, se intuye que lo que menos le interesa a Cortázar es el aspecto nocturno del hombre, por lo menos de la manera en que lo exponen los escritores del siglo XIX, quienes deseaban asaltar al

lector con espantos y horrores. En este sentido, parece que desde el principio *algo* le indicaba al cuentista que en el camino formal para ir al encuentro con esa *otra realidad* no se encontraban ni los recursos ni los trucos literarios de que depende lo fantástico tradicional. Cortázar renuncia a “desorientar” al lector ubicándolo en un ambiente morboso con el fin de obligarlo a acceder fácilmente al misterio y al terror. En sus relatos existe una dimensión fantástica que discurre a contrapelo del realismo o de la novela psicológica y que permite la inserción de sucesos extraordinarios, mas no horripilantes, intolerables dentro de un código realista. Bajo esta perspectiva y reconociendo que la definición de “lo fantástico” para este tipo de narrativa resulta incongruente, los escritos de Cortázar bien pueden ser neofantásticos, sólo para diferenciarlos de sus lejanos parientes del siglo XIX²⁹. Lo fantástico “Consiste por encima de todo en la experiencia de que las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional” (98). Entonces

sucede que en los cuentos y novelas que yo he escrito, la presencia de lo que se denomina “lo sobrenatural” o “lo fantástico” es muy poderosa, constituyendo tal vez el rasgo predominante de mi obra. Si la totalidad de cualquier obra narrativa puede clasificarse como “ficción”, está claro que la literatura fantástica es el más ficcional de todos los géneros literarios, dado que por definición consiste en volverle la espalda a una realidad universalmente aceptada como normal, esto es, no fantástica, a fin de explorar otros corredores de esta inmensa casa en la que habita el hombre (91).

²⁹ La propuesta de utilizar el término “neofantástico” no será aplicada ni desarrollada puesto que el propio autor usa el término *fantástico*.

Al abandonar la realidad racional, lo fantástico aparece como una erupción de lo desconocido experimentada sólo como una sensación terrible, breve y fugaz de que existe un significado, una puerta abierta hacia una realidad distinta.

Y su fuerza es tal que jamás pondré en duda la realidad de los mensajes [...] En presencia de lo fantástico me ocurre lo mismo que sucede con ciertos sueños cuya intensidad es deslumbrante. Recordamos esos sueños en el momento de despertar, pero una censura bien conocida los borra implacablemente dejándonos apenas unos cuantos hilos enredados en las manos y la angustia de haber tocado de cerca algo esencial que simultáneamente nuestra propia psique aísla de nosotros [...] En ese sentido la literatura ha cumplido y cumple una función que debíamos agradecerle: la función de sacarnos por un momento de nuestras casillas habituales y mostrarnos, aunque sólo sea a través de otro, que quizá las cosas no finalicen en el punto en que nuestros hábitos mentales presuponen (99-100).

Un hecho fantástico es irrepetible puesto que es una narración definida al margen de un mundo regido por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa-efecto, de psicologías definidas y explayadas en términos de proyecciones. En su ensayo “Del sentimiento de lo fantástico” Cortázar define la manera de configuración lo fantástico:

El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que sólo se poseen coordenadas inmediatas. Alguna vez he podido temer que el funcionamiento de lo fantástico fuese todavía más férreo que la casualidad física; no comprendía que estaba frente a aplicaciones particulares del sistema, que por su fuerza excepcional daban la impresión de la fatalidad [...] Luego he ido viendo que esas instancias aplastantes

de lo fantástico reverberaban en virtualidades prácticamente inconcebibles (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 71-2).

Por ende, no hay un fantástico cerrado porque lo que se ve de él es sólo una parte, lo que provoca que el lector se sienta *como* descolocado. Al respecto Cortázar aclara, en “Algunos aspectos del cuento”, que lo fantástico potencia “la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable [en donde] el verdadero estudio de la realidad no reside en sus leyes sino en las excepciones a esas leyes [...] al margen de todo realismo demasiado ingenuo” (*Obra crítica* 2: 368). Al respecto, aclara ante Picón Garfield, que en sus cuentos “lo fantástico nace de una situación muy realista, de un episodio de todos los días, cotidiano, con gente vulgar. No hay ningún personaje extraordinario [...] son gente de la calle, niños, jóvenes, hombres, gente muy común; pero lo fantástico se instala de golpe allí” (*Cortázar por Cortázar* 14).

Si el hombre es lo bastante sensible, lo bastante abierto para no aceptar una noción de realidad preestablecida, inmediatamente una serie de elementos, muy posiblemente fantásticos, se vuelven muy naturales. Sin embargo, esa porosidad equivale a tener una relación casi combativa con la realidad, puesto que al mismo tiempo que se le cuestiona, existe en ella un tipo de contacto erótico que equivale a *verla –y a vivirla- con y desde* una percepción pasional. Esto es lo que hace que la relación entre escritor y literatura sea lúdica, dionisiaca y bélica; sea el jugar el juego más serio, lo cual equivale a percibirla como la expresión más alta y la más desesperada, al mismo tiempo.

En su ensayo “Del cuento breve y sus alrededores” el autor plantea ciertas orientaciones que auxilian al lector en el juego de lo fantástico, para así integrarse como co-partícipe del acto creativo (*Último round* 1: 79-82).

1. Existe una relación estrecha entre uno mismo y la búsqueda de lo inesperado: “la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio”. En la realidad humana existe la sospecha de un posible e inesperado rompimiento de un orden establecido. En ese quiebre lo fantástico se desgaja de lo real o se inserta en él, y ese inesperado desajuste entre lo razonable y lo insólito es lo que da eficacia en materia literaria. En la descolocación, -le dice a Picón Garfield-, “Yo tengo primero una experiencia vivida, no una experiencia mental [...] Una cosa es una idea abstracta que no actúa en tu sangre, en tus vísceras, y otra cosa son estas ideas un poco alucinatorias que te angustian porque son carnales...” (*Cortázar por Cortázar* 15). Por más que Cortázar aborda lo fantástico con el deliberado esfuerzo de no aterrorizar al lector, sino de sacudir o perturbar sus concepciones epistemológicas para sumergirle en un mundo donde lo irreal invade y contamina los límites de lo real, sus relatos pueden describirse como el anverso y el reverso del mismo deslinde, puesto que, lo real también invade a lo irreal.

2. Lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario: La irrupción altera instantáneamente el presente porque “la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y en el futuro”. Esta alteración momentánea no rompe con las estructuras de lo ordinario entre las cuales se ha insertado, sin que esto quiera decir que el orden se reinstale y rompa automáticamente con un final inesperado. Ante Gonzáles Bermejo aclara que “el hecho fantástico se da una vez porque evidentemente responde a un ciclo, a una serie de acciones e interacciones que escapan completamente a nuestra razón y a nuestras leyes. Y sin embargo se llega a sentir como presente, pero por la vía intuitiva y no por la racional” (*Conversaciones con Cortázar* 42-3). El mundo ficcionalizado de

Cortázar, representa un desafío a la cultura, un desafío como él dice “a treinta siglos de dialéctica judeo-cristiana”, a los “criterios griegos de verdad y error” al *homo sapiens*, a la lógica y a la ley de la razón suficiente y, en general, a lo que él llama la “Gran Costumbre”. Dichos criterios se relacionan, así mismo, con dos de las ideas más sólidamente establecidas en la cultura occidental: el tiempo y el espacio, que impiden que el hombre acceda a un mundo más auténtico. El escritor afirma en entrevista con Luis Harss, autor del texto crítico “Cortázar, o la cachetada metafísica”, que “En cierto sentido, el hombre cometió una equivocación al inventar el tiempo. Por eso bastaría con que renunciáramos a la inmortalidad, con que diéramos un salto fuera del tiempo, a nivel distinto del de nuestra vida cotidiana, por supuesto” (*Rayuela*, ed. crítica 219).

3. El reverso fenomenológico: El mecanismo de lo fantástico no pretende que el desplazamiento temporal ordinario opte por una especie de *full time*, de (re)lleno fantástico en la totalidad de las estructuras que sostienen los planos temporo-espaciales. De ser así, el escritor estaría sacrificando una articulación convincente y el lector sospecharía de la verosimilitud tanto de la atmósfera como de los hechos que la propiciaron. Esto quiere decir que la intensidad y la tensión se demorarán ante el imperio de lo fantástico, pues sólo en el respeto de las estructuras de lo ordinario emerge lo fantástico. Cortázar le explica a Gonzáles Bermejo que lo fantástico “es algo muy simple, que puede suceder en plena realidad cotidiana [...] es algo absolutamente excepcional, de acuerdo, pero no tiene por qué diferenciarse en sus manifestaciones de esta realidad que nos envuelve. Lo fantástico puede darse sin que haya una modificación espectacular de las cosas” (*Conversaciones con Cortázar* 29). En este sentido, lo que en realidad busca el escritor en sus relatos breves es el reverso del mundo fenomenológico-

construido por supuestos lógicos-, el orden del conflicto escandaloso; de ahí las incongruencias llamadas “fantásticas”. Desde el principio la escala realista queda yuxtapuesta a la fantástica, por lo que se concede igual validez y verosimilitud a ambos órdenes. Esta actitud imparcial declara que el nivel fantástico es tan real (o irreal, desde el punto de vista realista) como el nivel realista. Y si el efecto que produce alguno de ellos es un sentimiento sub-real o fantástico es porque en la vida cotidiana se siguen hábitos de pautas lógicas semejantes, casi iguales, a las que dominan en el plano realista. Cortázar ignora esa distinción y trata ambos planos con el mismo sentido de realidad. Y así se lo transmite al lector, quien logra intuir que esas incongruencias llamadas “fantásticas” son metáforas que contienen significados intransmisibles mediante conceptos lógicos; en sí, son imágenes que trata de expresar un mensaje no-expresable mediante el código realista. La metáfora cortazariana es un vehículo que da paso a la transfiguración de planos, un vehículo semántico que supera su valor literal y que señala hacia tenores no formulados. Toca al lector entonces, definir los límites del significado metafórico y determinar a qué tenor apunta el vehículo.

4. El concepto de ósmosis: En la teoría del cuento fantástico cortazariano es el centro en el cual interactúan el escritor y el lector, así como los valores literarios de la narración. Hay ósmosis cuando el escritor parte de situaciones ordinarias, cercanas a lo cotidiano, para de ahí sorprender con el elemento fantástico, sin que se pretenda una reinstalación. El lector, por su parte, percibe este rompimiento como una posibilidad de que en realidad le pueda suceder a él. Se instala pues, en su conciencia, la desaparición del orden de lo racional ante la sospecha de lo inesperado, de lo incomprensible, de lo incuestionable. Sin embargo Cortázar le aclara a Picón Garfield: “yo nunca he buscado un efecto provocador

en mis cuentos [...] Soy el primer sorprendido por el final de casi todos mis cuentos porque yo no lo sé cuando estoy escribiendo [...] Yo no tengo más que una idea sumamente vaga y el cuento suele terminar de una manera totalmente distinta de lo que yo había previsto [...] Yo soy la primera víctima de mis efectos” (*Cortázar por Cortázar* 17). Quizá todo esto suene a falsa escritura automática, a un subterfugio, a una pose surrealista que nada tiene que ver con el ismo que se convirtió en toda una forma de concebir el mundo. Mas cualquier página de Cortázar bastará para anular tal impresión. Si el escritor usa y le da valor literario a la alteración momentánea, es porque le permite entrar sin esfuerzo en la ironía, en la ruptura, en un estado físico y metafísico que le permite crear y concebir nuevas posibilidades. En este sentido, sus relatos breves, están contruidos con rigurosa precisión y, al mismo tiempo, con la sutil naturalidad de una telaraña pues el texto fluye sin fragilidad. Sus textos muestran tal economía de medios, discurren con tal libertad que llegan sin temor a su destino como si la historia se hubiera contado sola, como si el tejido de su estructura lo hubiera realizado el propio cuento donde nada falta y nada sobra.

5. Contracultura: Las historias de Cortázar intentan trascender los esquemas y estructuras de la cultura para tratar de tocar precisamente ese orden demasiado complejo para ser comprendido por el hombre. El primer obstáculo que el escritor encuentra en su camino es el lenguaje: “siempre me ha parecido absurdo”, le dice a Luis Harss, “hablar de transformar al hombre si el hombre no transforma, simultánea o previamente, su instrumento de conocimiento. ¿Cómo transformarse a sí mismo si uno continúa empleando el mismo lenguaje utilizado por Platón?” (*Rayuela*, ed. crítica 697). La primera respuesta se la ofreció el surrealismo. Cortázar, en su ensayo “Irracionalismo y

eficacia”, afirma que vio en el surrealismo no una mera técnica literaria ni una simple postura estética, sino una concepción del mundo, “no una escuela o un ismo, sino un *Weltanschauung*” (*Obra crítica* 1: 104). En entrevista con Margarita García Flores, publicada con el título “Siete respuestas de Julio Cortázar”, Cortázar expone que la resistencia a transformar el uso de nuestras categorías racionales para la aprehensión de la realidad es un segundo tropiezo. Puesto que “...nuestra realidad cotidiana enmascara una *segunda realidad*, que no es ni misteriosa ni teológica, sino profundamente humana. Y sin embargo, a causa de una larga serie de equivocaciones permanece escondida bajo una realidad prefabricada por muchos siglos de cultura, una cultura en la que existen grandes hallazgos pero también profundas aberraciones, profundas distorsiones” (*Rayuela*, ed. crítica 708). Es esta especie de fusión entre dos dimensiones diametralmente opuestas – una natural y otra sobrenatural; una histórica y otra fantástica- lo que constituye el meollo de la narrativa cortazariana en sus relatos breves. Él mismo, en su ensayo “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”, así lo afirma:

Para mí la idea de lo fantástico no significa solamente una ruptura con lo razonable y lo lógico o, en términos literarios y sobre todo en ciencia ficción, la representación de acontecimientos inimaginables dentro de un contexto cotidiano. Siempre he pensado que lo fantástico no aparece de una forma áspera o directa, ni es cortante, sino que más bien se presenta de una manera que podríamos llamar intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera, de un tercer ojo, como tan significativamente aparece en ciertos textos orientales [...] lo fantástico es algo de lo que nunca se

debe uno despedir a la ligera. El hombre del futuro, como [...] lo soñamos, tendrá que hallar las bases de una realidad que es verdaderamente suya y, al mismo tiempo, mantener la capacidad de soñar y jugar [...] puesto que a través de esas puertas es por donde lo *Otro*, la dimensión fantástica y lo inesperado se introducirán siempre, igual que todo aquello que venga a salvarnos de ese robot obediente en el que tantos tecnócratas quisieran vernos convertidos y que nosotros no aceptaremos jamás (*Obra crítica 3: 73, 82*).

La mirada intersticial que percibe al unicornio fantástico a través de la ordinaria puerta del zagúan que se abre, está intimamente ligada la concepción que tiene Cortázar del quehacer literario. Ante González Bermejo expone:

Creo que la literatura sirve como una de las muchas posibilidades del hombre para realizarse como **homo ludens**, en último término como hombre feliz. La literatura es una de las posibilidades de la felicidad humana: hacerla y leerla. (Una) biblioteca me da a mí miles y miles de horas de felicidad. Cuando escribo soy feliz y pienso que le puedo dar un poco de felicidad a los lectores. Y cuando digo felicidad no estoy diciendo felicidad beata: puede ser exaltación, amor, cólera, digamos: potenciación. Creo que la literatura es uno de los medios que tiene el hombre para potenciarse como tal y aspirar a escalones mas altos (*Conversaciones con Cortázar 84*).

Al observar detenidamente las ideas artísticas y estéticas que confluyen en el arte poética de Julio Cortázar, en especial las relacionadas con sus relatos fantásticos, se advierte que su sistema apunta a la exploración de zonas desconocidas de la realidad por medio de la

literatura, así mismo, a la depuración del lenguaje en la creación de una contraliteratura y, finalmente, a la contibución de formar un hombre nuevo engendrado en *su* lector.

Es indudable que por medio del juego, de la aplicación de un lenguaje inusual y de la selección de los puntos de vista desde los cuales se narra, Cortázar ha logrado morder en la realidad. A través del flujo de la conciencia, de los soliloquios, del uso complejo de la primera persona del singular que se poraliza hacia *lo otro*, el autor argentino logra representar fenómenos como la alucinación, la rememoración, el miedo, la distracción y siempre otros más.

Su propósito es orientar al lector para que desarrolle una actitud creadora, y así convertirlo en co-autor, en cómplice en “camarada del camino”, en intérprete de una obra abierta que deja cabos sueltos que hay que anudar y agujeros que hay que llenar. De esta forma es que la noción de hombre nuevo y compañero de creación interactúan, puesto que el ser-lector-de-Cortázar implica una liberación de los límites individuales, ya que, consciente o inconscientemente, tiene que formar parte de constelaciones para poder tener una vida completa con el *otro* ser humano.

**3. El mundo prefigurado: Historias para comprender y explicar las obras
de Julio Cortázar, el Gran Cronopio.**

Era el hombre más alto que se podía imaginar, con una cara de niño perverso dentro de un interminable abrigo negro que más bien parecía la sotana de un viudo, y tenía los ojos muy separados, como los de un novillo, y tan oblicuos y diáfanos que habrían podido ser los del diablo si no hubieran estado sometidos al dominio del corazón.

Grabiél García Márquez

“El argentino que se hizo querer por todos” (1984)

De él sólo tenía una imagen física: la foto de un señor muy serio y engominado, con gruesos lentes y labios descarnados, que apareció en el número de aniversario de *Sur*. Cuando finalmente me presenté a su casa de la Place du General Beuret en París, me abrió la puerta un adolescente pecoso, lampiño, de melena juvenil y ojos azules muy separados, camisa de manga corta, muy flaco y altísimo. “Pibe”, le dije, “vengo a ver a tu padre”. “Soy yo”, me contestó Cortázar.

Carlos Fuentes

“Quisimos tanto a Julio” (1984)

Las biografías pueden nacer de diferentes matrices. De la más dotada nace la que se gesta en el placer que provoca la lectura de una obra, y ante la cual el lector se pregunta ¿quién

será éste, que me ha hecho vibrar?. Otras nacen del discurso oficial, la de la perpetua indagación histórica en busca de una respuesta que esclarezca el presente, o lo que habrá de venir. Unas más brotan de los estudios literarios que tienen como fin encontrar los *phatos* de los cuales suelen brotar espectaculares narraciones. Por último, quizá, de una matriz vieja, de esas que tienen la necesidad de volver a la vida, se preñan relatos biográficos para un gran público adquiridos en las mejores mesas de las librerías. En fin, desde que se inventaron las biografías en las solapas de los libros, o las consultas rápidas a la Internet, los lazos que unen vida-obra han quedado deshilachados.

En este texto biografico el lector encontrará una aproximación a la vida de un escritor que siempre mantendrá muchos de sus días-mundos en la oscuridad. Julio Cortázar puede ser un mito, un ídolo, un ser profundamente amado y biografiado, pero si no se le teje con su literatura, será sólo parte de lo que es.

En la construcción de este relato el diálogo ha sido necesario. Una conversación interminable con el escritor, ante todo. Una búsqueda de datos precisos en la historia de su patria, los escritores y los productos literarios que engendró -de 1940, año en que publicó "Rimbaud" su primer texto, a 1959, cuando apareció *Las armas secretas*. Un encuentro con biógrafos, críticos literarios y periodistas perseguidores de Cortázar. Referencias dentro de aquellas, otras sin referencia alguna.

La direccionalidad de la lectura es simple: primero el escritor y después el hombre. Y dentro de esta aparente linealidad, el laberinto de una vida que siempre deja entrever la luz de una salida: el encuentro con su obra.

3.1. Territorios cortazarianos: El escritor.

¿Un antes, un después?
 Sí en los calendarios,
 pero no en esa misma lapicera
 que seguía escribiendo desde la misma mano.

Julio Cortázar

Salvo el crepúsculo 1984

Es imposible negar que Julio Cortázar se ubica hoy en una literatura (mejor, en una actitud vital) que cabría llamar universal. Su obra excede, por si misma, las limitaciones de toda estructura generacional. Sin embargo, ello no impide ubicar su aparición histórica y relacionarla, como fatalmente lo está, en cierta medida, con las coordenadas de tiempo y espacio en que surge su individualidad material y espiritual.

No es sólo una vinculación cronológica o circunstancial la que relaciona el nombre de Cortázar, en la etapa genésica de su quehacer, a los del llamado “Grupo del 40”. Hay motivaciones más profundas, más hondas, que se manifiestan al seguir atentamente su trayectoria vivencial y artística, así como también, al escuchar las voces que desde la revista *Canto* (1940), que recuperadas por Graciela de Sola proclamaban:

El tiempo pasa gravemente. Alguien está detrás de una alta ventana, próximo a la tibieza de un velador nocturno, alma adentro. Bajo los mismos astros, un oído

final escucha derramar vanamente su sangre por la tierra. El alma, sin embargo, nos acerca en el mundo. Su misterio nos somete a una angustia que pareciera sin origen, que no sabemos explicar, pero que rige lo auténtico de nuestras expresiones. Vivimos un instante difícil en el que acechan desesperación y soledad. Por calidad de jóvenes y condición de poetas, presentimos que hasta la muerte más inútil cumple una consecuencia de savia y una misión histórica. Algo se siente naufragar en todo eso, pero la profecía nos sostiene frente al porvenir.

(*Julio Cortázar y el hombre nuevo* 11)³⁰

Una generación de poetas, una voz conjunta que emite hondamente el impacto de la Segunda Gran Guerra precedida por el desgarramiento de hermanos en España; que participa de una profunda crisis de todos los valores y se vuelve a los grandes modelos de la poesía europea, buscando la continuidad de una línea espiritual –no su preceptiva estética o retórica- en un intento desesperado de rescatar lo humano. Rilke, Lubicz-Milosz, Baudelaire, Rimbaud, Novalis, Hölderlin, Shelley, Keats, Valéry, Lautréamont, y el grito del surrealismo, son presencias que se instalan, no sólo en las palabras, sino en la vida misma de los “cuarentistas”, aleccionados también por voces más próximas como las de Neruda, Marechal, Molinari, Lugones, Mastronardi.

El dominio romántico y su espíritu totalizador se impone a través de la mayoría de sus obras. Intuyen, con diversas expresiones líricas, una ordenación mágica del universo, referida o no a una trascendencia. Expresan, casi constantemente, un contacto pleno, místico, con esa realidad que en otros momentos aparece como irrecuperable y huidiza, marcada por el paso trágico de su tiempo. Todo ello justifica la denominación de

³⁰ De Sola toma este texto de *Canto, Hojas de París* No. 2, Buenos Aires, 1940. Firman M.A. Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro.

“neorromántica” acuñada por Juan Carlos Ghiano –autor de *Poesía argentina del siglo XX*, (1962)- a esa generación, “encauzada en la primacía de los sentimientos”. Así lo muestra un texto de León Benarós, uno de los más destacados poetas de ese grupo: “Nosotros desde nuestro mundo personal, buscamos lo esencial del verbo, más en el acontecer interior que en el deslumbrante artificio de la fácil y desmontable metáfora... Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca (*sic*).”(12)

Cortázar participa por esos años del mundo elegíaco y espiritual del cuarentismo. Sin embargo, ese quietismo, frente al tiempo y a la destrucción de la generación cuarentista, es transferido por él a una actitud vital de búsqueda e insatisfacción. Así lo muestran sus primeras publicaciones vertidas en algunas revistas literarias de la época como lo fueron *Canto* y *Huella*. Es en esta última que sale a la luz, bajo el seudónimo de Julio Denis, su primer ensayo crítico titulado “Rimbaud” (1941):

Ahora sabemos que Arthur Rimbaud es un punto de partida, una de las fuentes por donde se lanza al espacio el líquido árbol de esta poesía nuestra [...] La obra del surrealismo reconoce francamente su filiación a la que se agrega la proveniente de Lautrémont, tan poco sumergido en nuestro avizorar americano y tan merecedor de él [...] Ocurre que Rimbaud (y de ahí su diferencia básica con Mallarmé) es ante todo un hombre. Su problema no fue un problema poético sino el de una ambiciosa realización humana, para la cual el Poema, la Obra, debían constituir las llaves. Eso lo acerca más que todo a los que vemos a la poesía como un desatarse total del ser, como su presentación absoluta, su entelequia. E intuimos además en ese logro una recompensa trascendente, una gracia que

replica a la necesidad inevitable de unos pocos corazones humanos (*Obra crítica* 2: 17-8).

Cortázar está definiendo aquí su propia actitud poética, más comprometida con una visión metafísica y ontológica que con la pretensión de un logro estético. Y está dando indicios, además, de lo que será toda su trayectoria vital y expresiva: el de la aceptación plena del misterio y la búsqueda, y el de su decisión de no renunciar a ella. Puede decirse que es a la vez una profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifiesto, y también un microcosmos de lo que será su visión del mundo.

Ya para 1935 Cortázar ha obtenido el título de Profesor Normal en Letras, se aleja de la casa familiar, comienza a ejercer la docencia en pueblos del interior del país, a manifestar sus primeras preocupaciones políticas, a escribir y a publicar sus primeros textos. Es el tiempo en el que Cortázar se instala en Chivilcoy, un mirador privilegiado hacia el interior nacional. Había trabajado en Bolívar, entre mayo de 1937 y julio de 1939, y ahora, a punto casi de cumplir los veinticinco años de edad, empezaba a desempeñarse en la Escuela Normal “Domingo Faustino Sarmiento” de Chivilcoy impartiendo diversas cátedras, menos la de literatura, paradójicamente.

De aquellos años de actividad pedagógica se recuerdan su dedicación al trabajo y a la lectura, su amigable trato hacia los alumnos, su imagen distraída y desgarbada y su afición al *jazz*. De esa época queda el recuerdo de una voz recuperada por el biógrafo Mario Goloboff: “Sin duda, Cortázar era apreciado especialmente. Nunca tomó una medida disciplinaria [...] En sus clases, primero interrogaba y después explicaba la lección siguiente. Cuando sonaba el timbre del recreo, siempre uno de nosotros cerraba la

puerta para continuar escuchándolo”(Julio Cortázar: la biografía 42)³¹, comenta María René Cura, una de sus exalumnas y actual profesora de la Escuela Normal de Chivilcoy. Esa vida, del intelectual urbano metido en el campo, será huella honda e imborrable en todas sus obras.

Enmarcado generacionalmente en el grupo cuarentista, y desde su actividad docente en Chivilcoy, Cortázar inicia así su carrera literaria con un volúmen de sonetos titulado *Presencia* (1938) también bajo la firma de Julio Denis. Su afiliación romántica y simbolista se hace evidente. De ahí renacen todos los temas que se despliegan en su obra: el sentimiento de una metarrealidad contenida en lo real, la lucha contra el tiempo, la esperanza en una armonía final o en una forma de armonía actual, presente, que se abre paso en el tiempo a través de la música, de la palabra, del contacto pleno y total con lo cósmico. La desconfianza hacia una razón sistemática, la afirmación del movimiento continuo. Un libro en el que aparecen claras las lecturas atentas de Baudelaire, de Mallarmé, de Góngora y de Neruda. Respecto a este texto comenta Eduardo Romano, crítico argentino:

Presencia es un libro de sonetos emparentado con la poesía pura y al que se puede filiar por algunos epígrafes donde se habla de “un color mallarmé” o de “los días baudelerianos”; por las citas de Rossetti, Cocteau, Góngora y Marasso. Domina en ellos el motivo de la música (dos poemas llevan ese título; otros se titulan “Jazz”, “La presencia en la música” y “Músicas” es una de las cinco partes que componen la obra), como imposible anhelo de elevarse por encima del peso terrenal de las palabras. A la exaltación del canto, tal como aparece en “Voces”,

³¹ Goloboff toma este texto de un artículo escrito por Alberto Perrone titulado “Un profesor en Chivilcoy”, publicado en *La opinión cultural*, Buenos Aires, 1976. Es el testimonio de María René Cura al mismo Perrone.

se suman otros motivos inequívocos: el diálogo con el enigma, las ansias de iluminación y lucidez (“luz, sólo luz, la luz incandescente”), el deseo de conjurar toda fisura, todo signo de crisis que empañe la armonía (“Línea perdida”), la búsqueda del centro incommovible (“Flecha”), la devoción por la Belleza [...] Propia del artempurismo esteticista es asimismo la complacencia de la homofonía, en las atracciones terminológicas por meros ecos fónicos, según se aprecia en estos ejemplos, seleccionados entre muchos: “Y el lago ya no es lago, sino halago”; “de perro loco, y toco cuando muerdo”; “Velos de amianto, espanto, ciegos cielos” (43)³².

Cortázar juega con las palabras como si fueran objetos en sí, con los significantes, para hacerlas decir lo que no dicen, pero que sin embargo dicen:

Bébeme, noche negra de los cantos...

Dice en su poema “Jazz” que anticipa una de las grandes devociones de Cortázar. “La música es noche”, es decir el antilogos. Pero más a menudo sobrepasa a su tema y se aboca al misterio del ser:

quisiera ser la nada, ser un perro
 ser la langosta hartándose de cielos
 y el silbato quemando ruiseñores

También espera una armonización de los contrarios, influencia clara de Lautrémont y de Breton:

puede que allí tal vez parapetado
 detrás de los contrarios halles eso

³² Fuente de Goloboff: Eduardo Romano, “Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 364-366, Madrid, octubre-diciembre 1980, 107-8.

que llamas hoy anhelo puro

Su destino es buscar; buscar la rosa, buscar el fuego:

busca te ruego, el fuego con las manos

del dolor y el amor que son hermanos...³³

Después de *Presencia*, y por tercera ocasión bajo el mismo seudónimo de Julio Denis, Cortázar publica en 1942 en el diario *El despertar*, un cuento titulado “Llama el teléfono, Delia”, un texto al que el propio Cortázar calificó de experimental. Para 1944 aparece el primer cuento firmado por Julio F. Cortázar, “Bruja”, publicado en *Correo Literario*, una revista dirigida por Antonio Cuadrado. Posteriormente, en 1945, firmado como Julio A. Cortázar, la revista *Egloga*, editada en Mendoza por Américo Calí, publica otro cuento ahora titulado “Estación de la mano”³⁴. También por esos años piensa y escribe uno de sus más importantes trabajos críticos, “La urna griega en la poesía de John Keats”, que aparecerá en *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza N° 2, en 1946³⁵.

Es en 1944 cuando Cortázar parte de Chivilcoy para desempeñarse como docente en la Universidad de Cuyo, provincia de Mendoza, impartiendo la cátedra de Poesía Francesa y Literatura Inglesa del siglo XIX. Ahí estaría hasta finales de 1945.

Estos años son de nutrido contacto epistolar con algunos exalumnos y camaradas en Chivilcoy y en Bolívar, correspondencia que se mantuvo por lo menos hasta 1945. La que establece con María Mercedes Arias, profesora de inglés, a la que había conocido en Bolívar, constituye uno de los corpus importantes en la vida literaria de Cortázar. Habla

³³ Textos tomados del libro de Graciela De Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (17-8-9). La selección y comentarios son de criterio personal.

³⁴ “Llama al teléfono, Delia”, “Bruja” y “Estación de la mano” reunidos por Cortázar en *La otra orilla* (1945) fueron publicados hasta 1994, bajo el sello de Alfaguara, Argentina. También es posible encontrarlos en el primer volumen de *Cuentos completos* (2 vols.) en Alfaguara, México, 1996.

³⁵ Texto integrado al segundo volumen de su *Obra crítica* (3 vols.)

en ellas de música, de literatura, de la amistad y de la muerte, manifestando fuertes sentimientos de amor –declarado de un modo indirecto, sutil y recatado- a su interlocutora. Le dice Cortázar en una carta enviada desde Mendoza el 21 de julio de 1945:

Usted sigue siendo (me suena tonto decirle todo esto, pero los dedos siguen escribiendo por su cuenta ¿será un contagio surrealista? Pero dejémoslos) sigue siendo la camarada que me salvó del tedio del Bolívar en aquellos dos años ya tan lejanos. Y creo que en lo que es más sinceramente mío, sólo tuve allí su comprensión [...] Usted caló más hondo, y hasta creo que debió tenerme un poco de lástima a veces. De cosas así yo no he aprendido aún a olvidarme. (Cortázar, *Cartas: 1937-1963* 1: 185)

Agrupando los temas que en las cartas se repiten constantemente, se pueden ordenar así, por jerarquía de importancia: una tristeza profunda, la expresión de la vida y de la muerte, una viva atracción por el *jazz*, preocupación por el lector (anónimo, desconocido), la presencia de un destino fatal, un gran interés por todo lo que se relaciona con su familia y ciertas consideraciones acerca del trato hombre-mujer.

La tristeza profunda que proviene del dolor que causa el sentimiento de pérdida de la juventud es de llamar la atención, puesto que Cortázar en ese tiempo tendría entre los veinticinco y treinta años. Sin embargo, “mi juventud, para serle cronológicamente exacto, hubo de terminar allá por el año 39” (128). El lamento del escritor va de la desesperación (“cuando me angustio, yo me angustio hasta la raíz del cabello [con una] desesperación metafísica”(82)) a la melancolía que se revela como el peso de la existencia.

La expresión de la vida y de la muerte denota, por cierto, una concepción ancestral: “De la nada sale el ser; y de la muerte sale la vida, si se quiere...” (81). Para Cortázar la vida y la muerte son inseparables: “Se trata de vivir el drama de nuestro ser; sólo así encontramos la muerte con una honda paz. Lo que venga luego no será ya sorpresa, ni alegría, ni espanto. Porque todo había sido sentido y explorado mentalmente, y vivido en esencia anteriormente” (82-3).

El amor por el *jazz* se presenta ya, como una irrenunciable vía de placer: “No sé de nada más bello, más hondo, más *mío* que el folklore y la religión –lo cual es una misma cosa- negroamericanos” (86). Recomienda Cortázar a Mercedes emisoras donde pueda escuchar “red hot jazz” (121), autores o intérpretes, de los cuales se muestra gran conocedor: “el arte prodigioso de Louis Armstrong” (150).

En las cartas la preocupación por quién va a leer y cómo va a leer se disfraza bajo la máscara de la indiferencia: no se escribe para nadie. “Siempre he pensado que yo no debería dar a leer mis cosas a nadie, porque en el fondo para nadie están escritas” (56). Sin embargo, finalmente termina por reconocer que “no hay derecho a escribir solamente para uno” (57).

La presencia de un destino fatal es parte de la existencia de una suprarrealidad que domina al hombre más allá de lo racional. Para Cortázar hay ciertas fuerzas supremas que se oponen al hombre y contra las cuales él no puede luchar. “Pero el destino –hay que ponerle un nombre a ese azar que nos lleva de la mano por la vida- está contra mí desde hace un par de años y se empeña en asestarme los peores golpes, los más directos y los más penosos” (125).

El elemento humano que más preocupa a Cortázar en sus cartas es su familia. La enfermedad de la hermana; la muerte del cuñado (125); los regaños de la madre por lo que sería para ella un comportamiento incorrecto: “[Mi madre] se ha quedado atónita ante la comprobación de mi poca urbanidad epistolar y así me lo manifiesta a lo largo de unas veinticinco líneas escritas con letra mediana” (185).

Por último, aparece en las cartas a Mercedes Arias (Mecha, como él la llama), cierto tipo de conflicto entre ambos. Por un lado, parece que Cortázar experimenta ciertos sentimientos de amor, sin embargo, ella se queja de que no le escribe con la prontitud que ella desearía. Él se excusa constantemente: “Cuando miro la fecha de su carta, siento que la vergüenza cae sobre mí. No es el caso de pedirle perdón, pero sí intentar una cierta disculpa” (98). “Y todo esto para ver si usted se conmueve un poco y tarda dos meses en contestarme en lugar de los tres que acostumbra” (105). “Tengo que reconocerlo: han pasado cuatro meses” (122).

Si el propósito fuera ubicar los registros de estas reiteraciones bien podrían encontrarse a lo largo de toda la obra posterior al epistolario. Quizá unas matizadas, otras enfatizadas, pero siempre ahí, como hilos que se entretajan con otros en la trama del universo cortazariano.

La salida de Cortázar de Chivilcoy a Mendoza en 1944, se debe al hecho de haber sido el único profesor de Chivilcoy, entre unos veinticinco, que no besó el anillo del obispo de Mercedes, provincia de Córdoba, durante su visita al colegio. Además de que la creciente hostilidad de los nacionalistas hacia él, había crecido considerablemente. “... amigos fieles me avisaron que se me acusaba de los siguientes graves delitos: a) escaso fervor gubernista; b) comunismo; c) ateísmo.” (163). Acusaciones básicamente políticas

por un motivo que se remonta hasta junio de 1943, cuando se produce el golpe militar encabezado por el general Arturo Rawson. El presidente Ramón S. Castillo, quien se esforzó por mantener la neutralidad argentina en la Segunda Guerra Mundial, es destituido. En enero de 1944, Argentina rompe relaciones diplomáticas con el Eje y, aún así, la medida cuesta la cabeza política del entonces presidente, el general Pedro Pablo Ramírez, asume el mando nacional el general Edelmiro J. Farrell quien nombra como vicepresidente a Juan Domingo Perón. Se hace necesario dejar claro, que uno de los artífices, tanto del golpe del 43 como de la política que continuará hasta las elecciones de febrero del 46, y su reelección en 1952, será el entonces coronel Perón (*Enciclopedia Cultural 2: 72*).

Una de las líneas más visibles en el seno del peronismo, aún naciente, estaba representada por su política cultural tendiente a enfrentar el campo de lo popular con el de los intelectuales tradicionales. Considerando que la universidad constituía uno de los bastiones de estos últimos, en las elecciones de 1946, a poco de ganar Perón, se intervinieron las casas de estudio.

En Mendoza, los demócratas nacionales peronistas toman el poder universitario, y Cortázar es mal visto. “Después de haber abandonado Chivilcoy bajo vehementes sospechas de comunismo, anarquismo y trostkismo, he tenido el honor de que en Mendoza me califiquen de fascista, nazi [...] y falangista. Ambas cosas (las de Chivilcoy y de Mendoza) con tanto fundamento como podría ser la de llamarme sauce llorón, consola chippendale...” (*Cartas 1937-1963 1: 186*). Poco tiempo después, renuncia a su cargo a pesar del apoyo que recibe de sus alumnos. En una carta dirigida a Lucienne C. de Duprat (antigua colega de Bolívar), fechada en diciembre del 45, describe la situación:

... al principio, por haber defendido lo que creí justo y de mayor calidad universitaria, me llamaron “nazi” (¡a mí, nazi!) y merecí artículos especiales en los pasquines mendocinos, donde se me decía “instrumento electoral”, “agente de propaganda”, “nacionalista”, “fascista”, y se concluía afirmando que no tenía título habilitante [...] Pasada esa etapa, vino la siguiente: el problema nacional [...] Cuando llegó octubre, fui de los que se encerraron en la Universidad [...] Con cincuenta alumnos y cinco colegas, vivimos cinco días completamente sitiados, recibiendo [...] bombas de gases, amenazas [...] Por fin nos allanaron, estuvimos presos... (190).

Posteriormente, Cortázar decide abandonar las cátedras, renunciar al intento de permutarlas de Chivilcoy a cualquier rincón porteño. Su afiliación democrática y no justicialista lo llevó a tomar decisiones radicales, mismas que, paradójicamente, le abrieron el tiempo de la escritura. Ante Luis Harss, autor de “Cortázar o la cachetada metafísica”, Cortázar cuenta:

En los años 44-45 participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a “sacarme el saco” como le pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos. Después de ello conseguí un empleíto en la Cámara del Libro, de la que fui gerente entre el 46 y el 47; trabajaba cuatro horas por la tarde y me sobraba tiempo para escribir [...] y allí seguí escribiendo cuentos. Pero sin publicarlos. Es que siempre desconfié mucho del acto de publicar un libro, y creo que en ese sentido fui siempre muy lúcido. Me vi madurar sin prisa. (*Rayuela*, edición crítica 685)

De regreso, pues, a Buenos Aires, mientras trabaja en la Cámara del Libro, se prepara para obtener su título de traductor público y así obtener su independencia laboral. En cuanto a la docencia, según Goloboff, Cortázar sostiene que ya no quiere oír hablar de ella; tal es su repudio, que rechaza una oferta para ir a Estados Unidos a dictar cursos de literatura española con un salario de 5,000 dólares anuales. (*Julio Cortázar: la biografía* 57).

De su paso por Mendoza entre el 44 y el 45 queda como testimonio algún programa de curso, donde el profesor Julio Florencio Cortázar Descotte recomienda una nutrida y calificada bibliografía para el estudio de la poesía francesa en el siglo XIX (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé), algunas huellas de sus cuentos y cierta perdurable amistad, como la que mantendrá con los esposos Sergi. Sergio Sergi, grabador, casado con Gladys Adams, recibieron en su casa de Mendoza a Julio, quien vivió con ellos casi todo el tiempo que trabajó para la Universidad de Cuyo. Su relación, posteriormente, fue básicamente epistolar desde el momento en que Cortázar retorna a Buenos Aires. Una de esas cartas da no sólo testimonio de tal amistad, sino también, de una de las facetas de lo que será el “estilo cortazariano”.

Horribles Aires, 26 de enero de 1946 [...] Bichos: Tras requerir los servicios de un doctor en paleografía y ciencias ocultas, logré enterarme del contenido de la carta del bicho [...] y saber por ella que ambos estábais bien y que habíais fracasado afortunadamente en la tentativa de moriros de intoxicación de fin de año y Reyes. ¡Loado sea Dionysios, señor de los pámpanos! No hay duda de que los vinos de Mendoza son excelentes, si tras semejantes trasegadas se emerge sano y bueno de la bacanal. Del dibujo enviado por el alevoso plantígrado prefiero no hablar; eso

sólo podría arreglarse en el terreno del honor, y he advertido que en la Argentina hay una alarmante pérdida de dichos terrenos; no lo ve uno por ninguna parte. (Debe ser el avance insidioso del capital extranjero que se está apoderando de los mejores lotes con la ayuda de los vendepatrias, que les dicen.) Les escribo en plena convalecencia, razón por la cual ruego me perdonen los desaliños sintácticos y me dispensen [...] de cachadas tales como aludir a mi “prosa maravillosa”. La verdad es que he estado bajo las sombrías alas de una hermosa gripe, que derivó finalmente a una bronquitis asmática y me tuvo una semana amarrado al lecho de Procusto [...] ¿Me imagináis envuelto en cigarrillos de lobelia? ¡Tiemble, Gladys, erícese todita! ¿Véis mis tiernos bíceps desflorados por inyecciones de adrenalina? [...] Con eso, y las noticias de los diarios, mis vacaciones asumieron un airecillo más bien repelente [...] Me enteré por los diarios de los garrotazos que se propinaron en las puertas de la Universidad el sábado pasado [...] ¡Golpearse así en la calle! ¡Qué espectáculo penoso! Deberían tomar ejemplo de Buenos Aires, así como del alto ejemplo de cultura cívica que se está observando en la gira de Tamborini-Mosca...³⁶ (*Cartas 1937-1963* 1: 195)

Sin ser más un profesor, con el claro propósito de convertirse en traductor, desde su trabajo en la Cámara del Libro, y ya con residencia en Buenos Aires, aparece el que sería uno de sus relatos más importantes. “Casa tomada”, saldrá por primera vez a la luz pública el 11 de diciembre de 1946 en *Los Anales de Buenos Aires*, revista dirigida por Jorge Luis Borges, e ilustrado por la hermana de éste, Norah Borges. Ya es casi un lugar

³⁶ Contendientes a presidente y vicepresidente, opositores a Perón en las elecciones del año 46 (*Enciclopedia cultural* vol 1).

común hablar de este “primer cuento” publicado a instancias de Borges, e ilustrado por su hermana³⁷.

Dos años después de la publicación de “Casa Tomada”, Cortázar comienza a colaborar con la revista *Sur* fundada por Victoria Ocampo. Lo que constituyó un verdadero grupo cultural que, desde principios de los 30, se aglutinó en torno a la revista, ejerció sin duda una especie de magisterio sobre los escritores y los lectores que la aceptaban y se identificaban con sus planteamientos políticos, culturales y estéticos. Cortázar participa por primera vez en *Sur* con un ensayo crítico titulado: “Muerte de Antonin Artaud” (1948), a propósito de su reciente fallecimiento en una “casa de salud” de Ivry.

Pese al aval de Borges, al éxito que por sí mismo obtuvo el cuento de “Casa tomada” y a su participación en la revista *Sur*, la palabra poética de Cortázar, en la poesía vuelve a brotar. Parece que rechaza el reduccionismo en el que han quedado los sonetos de su primer libro. Algunos poemas sueltos aparecidos en revistas como *Verbum* (Nº 90, 1948) dan prueba de la persistencia del autor en la búsqueda de una expresión poética. Uno de esos poemas, incluido en el libro de De Sola, hace del poeta el tema central de Cortázar, ser que se debate entre la pura contemplación y el tiempo:

En su profundo oído susurra meláncolica
la remota, lejana
música de una estirpe sin reposo... (32)

³⁷ Lo de “primero” es discutible, pues recuérdese que ya Cortázar había publicado, aunque sin sello editorial, tres cuentos anteriores: “Llama el teléfono, Delia”, “Bruja” y “Estación de la mano”.

Dos poemarios³⁸, nunca publicados en vida del autor, revelan la presencia de dos modalidades expresivas pero complementarias. *Preludios y sonetos* lleva, en su original, las fechas 1944-1957 y *Razones de la cólera* fechado en Buenos Aires –1950-1951- y en París, 1956. El primero de los textos está escrito bajo una armonía formal, exaltando criaturas míticas, muy a la manera mallarmeniana. Así mismo alude a lo incomprensible del misterio -como lo haría Keats en su momento- y al devenir incomprensible del tiempo. Así canta la voz del poeta-Cortázar:

y si los labios son ya ausencia
 en el momento de besarlos
 su fiebre viene de otros labios:

Elena y Diótima te besan. (*Salvo el crepúsculo* 220)

Razones de la cólera, en cambio, está más en la línea de la expresión que de la forma, es decir, Cortázar sacrifica la armonía a cambio de la confrontación con la imperfección humana. Se le da cauce a la ironía, al humor, a la rebeldía, a través de un pintor convertido en personaje: “Masaccio”³⁹, portavoz que da cauce a expresiones del lunfardo porteño, del juego de palabras, de la parodia, de una inocencia lingüística cargada de expresividad poética.

Por las calles va Masaccio con un trébol en la boca,

³⁸ En el texto de Graciela de Sola *Julio Cortázar y el hombre nuevo* aparecen la referencia a estos textos: “A mi pedido, el autor ha tenido la deferencia de hacerme llegar copia de ambos volúmenes” (24). Ambos poemarios están integrados a *Salvo el crepúsculo*, libro póstumo publicado en el mes de mayo del año de su muerte. Sin embargo, existe la incertidumbre de que los textos aparezcan completos.

³⁹ Parece ser que el personaje está inspirado en Tommaso di Giova Mone Cassai, más conocido como Masaccio (“tosco”, “pesado”). Uno de los pintores más importantes del Quattrocento. “Masaccio aporta un elevado interés hacia la perspectiva científica al dotar de un nuevo sentido del espacio a sus composiciones, la expresión de sus personajes y el empleo de la iluminación, que transmiten a sus obras un lenguaje crucial para la evolución de la pintura renacentista, considerándose como el primer maestro del Quattrocento” (<http://artehistoria.com/historia/personajes/2674.htm>).

la vida gira, es esa manzana que le ofrece una mujer,
 los niños y los carros resonantes. Es el sol sobre Firenza
 pisando tejas y pretilos. (301)

En el poema “La patria”, contenido en el mismo texto, Cortázar hace uso de una ironía mordiente:

...y qué carajo,
 si la casita era su sueño, si lo mataron en pelea,
 si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva. (95)

1948 es el año en que conoce a Aurora Bernárdez, la que sería su compañera de muchos años. Graduada en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y amiga de poetas e intelectuales de la época, ella constituyó un freno indirecto a las iras contra el naciente escritor Julio Cortázar, ya que su hermano Luis Bernárdez era un respetado político conservador, adherido al justicialismo peronista.

Son, en realidad, estos años de su vida los de un individualismo necesario. Tiempos que combinan, en él, un antiperonismo visceral con una indiferencia individual. Así lo describe ante González Bermejo “... nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando *Perón, Perón, que grandes* porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando...” (*Conversaciones con Cortázar* 119)

Más tarde, en tono autocrítico, declararí a Luis Harss:

Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy *snobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos

dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses [...] La gente soñaba con París y Londres. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado. (“Cortázar o la cachetada metafísica” 683)

Según Goloboff, el contexto de esos primeros años del peronismo va mucho más allá de las manifestaciones políticas, las marchas, los altoparlantes y los discursos de Perón y de Eva Duarte. Ese marco está también estrechamente relacionado con las vías socio-culturales que el peronismo impone como coro a su ejercicio del poder. En primer lugar, la educación nacional se instrumenta bajo una dirección única de pensamiento gobiernista. Tanto en las universidades, como en todos los demás niveles educativos se manejan programas, celebraciones, actos, ritos, relacionados con el peronismo. Pero es especialmente en las escuelas primarias donde la presión del uso del poder se manifiesta con mayor contundencia: la lectura de libros partidistas, la repetición –hasta el cansancio– de frases peronistas, la “santificación” a líderes del movimiento.

En la actividad cultural su fuerza no es menor, aunque su objetivo manipulador es menos evidente. La presencia del peronismo se hace sentir en la radio y en la cinematografía, provocando que algunos opositores conocidos de ambos medios caigan en el anónimo. Ahí están los decorados, los ambientes, los lenguajes, los “números en vivo”, “el fomento a la producción nacional”, los programas en “cadena” y las confrontaciones deportivas, futbolísticas y boxísticas, ejemplos apenas de hasta donde metió mano el poder de Perón y Evita.

Toda la descripción del ambiente socio-cultural peronista obedece a dos factores que operaban de manera conjunta: la incorporación de las masas al mercado consumidor de los mensajes de los medios y el peso propio de los medios, ambos aunados con el uso perverso que, por primera vez, un gobierno latinoamericano hiciera de ellos en función de objetivos políticos, culturales, y por ende, ideológicos.

Son tiempos en que la prensa tradicional y los grandes diarios se oponen al gobierno; en que éste cierra *La Prensa*, en que se crea la Secretaría de Prensa y Difusión y se organiza un aparato periodístico propio que terminará controlando órganos de difusión tales como *Crítica*, *Democracia*, *La Época*, *La Razón* y *Noticias Gráficas*. Sin embargo, es también una época de auge importantísimo de revistas de corte popular: *Rico Tipo* (1944), *Patoruzito* (1945). Se conservan *Para Ti*, *Rosalinda*, *El Hogar*, *Selecta*, *Vosotras*, en el mercado femenino y las especializadas en cine y radio como *Antena*, *Radiolandia* y *Sintonía*.

En el ámbito musical, tan especialmente importante para Cortázar, se crea la Orquesta Sinfónica del Estado, obligada a ejecutar partituras de compositores argentinos. Se fundan las asociaciones “Amigos de la música” y el “Mozarteum Argentino” y, en 1946, se crea la Orquesta Sinfónica Municipal. Todas ellas al servicio de la función social, entendida sólo como la “entrada gratuita a los sectores populares”. Su consecuencia funesta la describe el historiador Alberto Ciria:

Aparte de fomentar la creación de “festivales caprichosos e insólitos” para evadir la obligación legal, la medida fue acatada sin entusiasmo por los intérpretes extranjeros y no contribuyó realmente al fomento de nuevos compositores locales: los repertorios sinfónicos fatigaron por años “El gaucho con botas nuevas” de

Giraldo Gilardi o la “Huella y Gato” de Julián Aguirre. Tampoco produjo resultados creativos otra disposición que obliga a difundir 50 por ciento de la música argentina por las radios. (*Julio Cortázar: la biografía* 65)⁴⁰

En el terreno editorial argentino, entre 1940 y 1950, se publican numerosos libros de poemas y textos de ficción, bajo el aura de la Generación Intermedia a la que pertenecen los escritores del Río de la Plata. Sin embargo, tan nutrida producción literaria renunció a ser reflejo de la realidad argentina, o de cualquier otra, para adherirse en muchos de sus casos, al género de lo fantástico. Mientras los argentinos se desvinculaban de su contexto socio-cultural y política, otros escritores en América Latina dejaban de reproducir los modelos europeos para dirigir la mirada sobre sus propias tierras y sobre sí mismos. Ejemplos son estos textos, con los que Cortázar, en algún momento, tuvo contacto entonces o posteriormente: *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría; *Yawar Fiesta* de José María Argüedas; *Tierra de nadie* y luego *La vida breve* de Juan Carlos Onneti; *Enemigo Rumor* de José Lezama Lima; *Tercera residencia* y luego *Canto general* de Pablo Neruda; *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias; *Al filo del agua* de Agustín Yáñez; *El son entero* de Nicolás Guillén; *Nadie encendía las lámparas* de Felisberto Hernández; *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier; *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Dicho sea de paso: en 1945 Gabriela Mistral recibe el Premio Nobel de Literatura, distinción que ningún escritor o escritora latinoamericana había recibido con anterioridad.

En 1949, Cortázar da a conocer su poema escénico *Los reyes*. Se lo publica su amigo Daniel Devoto, en la colección “Gulab y Aldabahor”. Se editan 500 ejemplares,

⁴⁰ Goloboff obtiene la cita del texto de Alberto Ciria, *Política y Cultura Popular: la Argentina peronista 1946-1955*, Buenos Aires: Sudamericana, 1983, 251.

más cien especialmente ilustrados por el pintor Oscar Capistro quien en su momento comenta:

El libro pasó desapercibido. Se lo tomó como una literatura rebuscada, incluso para los más vanguardistas. Algo preciosista vinculado a Gide, que había tomado el mismo tema mitológico de Teseo y el Minotauro. Por entonces regía nuestras lecturas Mallea y comenzábamos a leer a Borges. Tan solo Devoto me hablaba con especial estima de la personalidad de Cortázar. A veces, me parecía excesivo. Yo sólo lo veía como un hombre muy ágil mentalmente. Había que escucharlo con atención. Tenía humor y siempre había algo entre líneas en lo que decía. (73)

Al respecto, y aludiendo a Borges, el propio Cortázar dirá:

La gran lección de Borges es el rigor, no su temática, que tan poco interesante les resulta ya a los jóvenes iracundos. En cuanto a mí, busco mi propio estilo con la misma voluntad de rigor, aunque mis caminos sean muy diferentes a los borgianos. En *Los Reyes* me despedí de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron “escribí argentino” (74)⁴¹.

Sin embargo, en el momento de su recepción, muchos críticos argentinos ven en el texto una posición claramente antiperonista: los reyes, el monstruo, el encierro laberíntico, algunos de los diálogos -sobre todo el del final cuando el monstruo hace callar al guitarrista-, hicieron pensar rápidamente en el contexto político y social que Cortázar tanto rechazaba y criticaba. No ven en él lo que al autor le preocupaba: el uso del lenguaje. Porque como bien lo deja entrever su autor, *Los Reyes* significó el fin de un estilo

⁴¹ La fuente de Goloboff es una entrevista que Luis Mario Schneider le hiciera a Julio Cortázar. Publicada por la *Revista de la Universidad de México*. Vol. XVII, No. 9, mayo de 1963.

lingüístico y el principio de la búsqueda. Incubó el germen de algunos de los motivos fundamentales de textos futuros: el mundo de la antigüedad clásica, su mitología, las incomprensiones y las luchas necesarias del artista, así como el papel del poder.

Los hilos temáticos expuestos en este poema dramático serán, en uno sólo, el mismo que Ariana da a Teseo para que el Minotauro se salve. En sus conversaciones con Luis Harss, así lo interpreta Cortázar:

Son diálogos entre Teseo y Minos, entre Ariana y Teseo, o entre Teseo y el Minotauro. Pero el enfoque del tema es bastante curioso, porque se trata de una defensa del Minotauro. Teseo es presentado como el héroe “standard”, el individuo sin imaginación y respetuoso de las convenciones, que está allí con una espada en la mano para matar a los monstruos, que son la excepción de lo convencional. El Minotauro es el poeta, el ser diferente de los demás, completamente libre. Por eso lo han encerrado, porque representa un peligro para el orden establecido. En la primera escena Minos y Ariana hablan del Minotauro, y se descubre que Ariana está enamorada de su hermano (tanto el Minotauro como ella son hijos de Pasifae). Teseo llega desde Atenas para matar al monstruo y Ariana le da el famoso hilo para que pueda entrar el laberinto sin perderse. En mi interpretación, Ariana le da el hilo confiando en que el Minotauro matará a Teseo y podrá salir del laberinto para reunirse con ella. Es decir, la versión es totalmente opuesta a la clásica. (“Cortázar, o la cachetada metafísica” 686)

Versa Cortázar, en *Los Reyes* (80):

Y a ti el mundo se te volverá sonido...

Su estructura verbal se sostiene sobre una sugerente cadencia rítmica. El lenguaje es sonoro donde vocablos esteticistas alternan con vulgares, incisivos.

Parece que la lección homérica ha sido aprehendida por ese primer Cortázar que recrea el mito desde una honda vivencia. El puede ser Teseo, Ariana, Minotauro, pero sobre todo el citarista, aquel que para siempre cantará el misterio. De este modo, los reyes –Minos, Teseo- asumen la destrucción del monstruo, endiosando al logos de la razón. Minos movido por el poder, Teseo por el amor a la acción heroica. Ariana, en cambio, es concebida como la entrega al misterio de lo irracional, al ser la hermana enamorada del monstruo. Frente a ellos, dramáticamente, se ubica el Minotauro, monstruo híbrido de lúcida humanidad y conciencia de otra dimensión. Al final, el drama se hace lírica para culminar con la figura del citarista. El músico, el poeta rescatador de la clave del universo, el heredero de un misterio que supera toda razón humana.

Después de *Los reyes* se produce un viraje en la actitud de Cortázar frente a la literatura. Cambio de óptica y lenguaje en búsqueda de otra manera de enfrentar al lector. Una disconformidad interior evidente, un creciente desacuerdo con el ámbito en que se mueve, llevan al poeta Cortázar a expresarse por una vía indirecta, en muchos casos irónica y cuando no, agresiva. Su poesía-realidad-interior empezará a volcarse en una narrativa simbólica -expresada en cuentos y novelas-, configurada como grandes metáforas poéticas. 1949 será, entonces, el año de *Los Reyes*, pero también de la escritura de su primera y segunda novela *Divertimento* y *El examen*, publicadas, ambas, publicadas en 1986, dos años después de su muerte. El ejercicio narrativo de estas dos obras y la publicación de *Bestiario*, su primer libro de cuentos, (en el cual se incluye “Casa tomada”) ubicarán a Cortázar en una generación distinta a la cuarentista.

La generación literaria del Cortázar-narrador difiere de la del Cortázar-poeta. El historiador literario Adolfo Prieto sostiene que la llamada Generación Intermedia, posterior al movimiento literario de *Martín Fierro*⁴² recluta a los novelistas y cuentistas argentinos nacidos entre 1905 y 1920 que, en buena parte han publicado sus primeros libros durante la década del 40-50. El nombre de “Intermedia”, se aplica a esta generación o grupo de narradores, porque abarca la amplia tierra de nadie entre la real vigencia de los grupos de Florida y de Boedo⁴³ (cuyo termino puede fijarse un poco después de 1930) y el rebrote de la vida literaria posterior a la caída del peronismo. Sin embargo, la mayoría de los escritores *intermedios* inician su actividad literaria poco antes del régimen peronista, publicando en revistas y en diarios. Durante el peronismo, algunos se repliegan, otros no; unos se autoexilian, otros no. Es hasta la caída del peronismo cuando virtualmente sus obras –y sus nombres- son proyectados a nivel internacional. (“Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia” 1201).

Hay, pues, para los escritores intermedios –coetáneos de la “generación del 40”, en poesía- un sólo cruce de unión: las posiciones respectivas de Florida y de Boedo. De ahí, que lo único que los convierta en generación, sea el mérito de haber fijado la autonomía y la importancia del género novelesco dentro de una literatura nacional todavía no desarrollada, y en el de elevar hasta niveles de estimable universalidad la calidad técnica, la proyección de los contenidos literarios y la relevancia cultural de la narrativa.

⁴² Este movimiento toma su nombre del poema de José Hernández “Martín Fierro”. Son narradores argentinos románticos que se van orientando hacia concreciones más o menos realistas y que, además, se caracterizan por su nacionalismo y su defensa por la argentinidad.

⁴³ El grupo Florida, de inclinaciones vanguardistas, toma su nombre de una de las avenidas principales del Buenos Aires moderno. El de Boedo, seguidor de modelos realistas, lo toma de una calle porteña.

Las circunstancias históricas y sociales que constituyen la prefiguración de la Generación Intermedia son de vital importancia, en el entendimiento de su influencia en el quehacer literario. Estos escritores surgen a la vida literaria con el fuego del golpe del general Uriburu en 1930, que liquida las peleas cordiales de la década anterior, la de Alvear y la de Yrigoyen. Los hombres de derecha, los tradicionalistas e hispanistas en literatura, apoyan el nuevo estado de las cosas; la izquierda se le opone -algo nada nuevo. Prácticamente todos los escritores de Boedo se oponen a Uriburu. Entre los partidarios de Florida, hay distintas posiciones: algunos apoyan al régimen, unos pocos se le oponen; sin embargo, la mayoría resuelve escudarse en una posición apolítica liberal, uno de cuyos frutos será la revista *Sur*. Frente a estas posiciones los escritores más jóvenes, que no han participado en la fundación de Florida y Boedo, comienzan a trabajar su experiencia desde los comités estudiantiles, las páginas de los diarios y en grupos de lucha contra un régimen continuista que en 1932 impone en la presidencia al General Justo. Posiblemente, el primer acontecimiento internacional importante para la nueva generación sea la guerra de España, misma que repliega a la izquierda argentina y fortalece a la derecha, quien se prepara ya para la Segunda Guerra Mundial (1202-3).

Para los escritores de la Generación Intermedia, el gran conflicto bélico se torna un acontecimiento generacional importante, pero que, sin embargo, es vivido sólo como reflejo. Corresponde ahora destacar algunas referencias sobre la actitud de estos jóvenes escritores frente a sucesos que atañen sólo a Argentina. En 1943, el ejército depone al gobierno conservador comandado por la fórmula Ortiz-Castillo, quien habría asumido la presidencia en 1937. Cada vez más influidos por sectores proaliados, el ejército instaura una nueva administración, en el primer momento marcadamente nacionalista. Se

disuelven los partidos políticos y se crea la Secretaría de Trabajo y Previsión a cargo del general Juan Domingo Perón. Inicia, así, un proceso que sacudirá las estructuras políticas y sociales argentinas. En 1944 el general Farrell asume la presidencia y el general Perón pasa a ser Ministro de Guerra. Ya para el 45 Perón es un hábil conductor de masas. El 17 de octubre los obreros se congregan en la Plaza de Mayo para apoyar a su líder, que se encontraba detenido. Se abre pues, la convocatoria de elecciones generales. 1946, es el año del triunfo de Perón como presidente, quien abre la empresa transformadora de una amplia coalición policlasista, apoyada por el ejército y la iglesia, que procurará dar nuevo impulso a la industrialización del país sustentándose en el consenso de nuevas masas obreras que han emigrado del campo a los espacios urbanos (*Enciclopedia Cultural*, 2: 70-4).

La vida intelectual y cultural decae o es sometida a controles más o menos rígidos, y ello motiva que casi todos los escritores jóvenes que se encuentran en plena actividad durante esos años -precisamente los que conforman la Generación Intermedia- se ubiquen o en la posición del régimen peronista o se refugien en un silencio que representa una tácita condenación literaria, pero, que sin embargo no puede ser aceptada a raíz de su formación ideológica.

Años más tarde, Cortázar declararía, en no pocas ocasiones, su falta de comprensión respecto al régimen peronista. A González Bermejo le comenta:

Yo pertenecía a un grupo –por razones de clase pequeño buguesa- antiperonista que confundió el fenómeno Juan Domingo Perón, Evita Perón y una buena parte de su equipo de malandras con el hecho que no debíamos haber ignorado y que ignoramos de que con Perón se había creado la primera gran convulsión, la

primera gran sacudida de masas en el país; había empezado una nueva historia argentina. Esto es hoy clarísimo, pero entonces no supimos verlo. Entonces, dentro de la Argentina los choques, las fricciones, [despertaron] la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular; nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. (*Conversaciones con Cortázar* 119)

Pese a todo la vida intelectual resurge con el avance de los más jóvenes representantes de la Generación Intermedia. Ellos, según Adolfo Prieto, surgen en un ámbito estético marcado por una herencia literaria fundada en Boedo (especialmente en la narrativa social y realista) y en Florida (en lo referente a las formas narrativas de vanguardias). De algunos de ellos puede decirse que constituyen una prolongación natural de Boedo, entroncada en el realismo ruso, en el naturalismo de Zolá, y fortalecida por novelistas norteamericanos como Dreiser y Dos Passos (es el caso de Gerardo Pisarello y Alfredo Valero, por ejemplo). Desde un principio, casi todos los integrantes de este grupo ejercen el código naturalista, tanto desde la perspectiva urbana como de la rural: veracidad del escenario social, peso en los caracteres psicológicos de los personajes, preferencia por el lenguaje coloquial, así como posturas ideológicas sugeridas en la trama. El costumbrismo social, la picaresca realista, la novela social urbana, reciben así el aporte de estos nuevos creadores, aunque sin suscitar cambio alguno en la evolución del género narrativo de la literatura argentina. (“Desarrollo de la narrativa intermedia” 1205)

Por otro lado, los continuadores de Florida, más influidos por la tradición francesa e inglesa, de Flaubert a Proust y de Henry James a Aldous Huxley y Virginia Woolf, así como de la tradición de la narrativa fantástica, desde Hoffmann y Poe hasta la novela de

anticipación e incluso la ficción científica y la novela policial, se empeñan en tejer tramas psicológicas (véase el caso de José Bianco) o en alternar lo psicológico y lo social –como lo hace Estela Canto-, o en dar la mayor importancia a un argumento concebido en la línea de la narrativa fantástica y policial –donde se inscriben Silvina Ocampo y Enrique Anderson Imbert, por ejemplo. A excepción de Güiraldes y Borges, tampoco este grupo de narradores representa una modificación de la narrativa argentina. Pero todos juntos - tanto los floridistas como los boedistas- forman una primera línea sobre la cual pueden apoyarse y afirmarse las mayores figuras de la Generación Intermedia que sí representa cambios magistrales en su literatura nacional, mismos que son proyectados hacia un ámbito internacional (1210).

No es que los más representativos narradores de la Generación Intermedia sean ajenos a la herencia de Boedo y Florida; en realidad podría decirse que, o son boedistas moderados (como Ernesto Sábato, Bernardo Verbitsky y Roger Pla) o tienen vínculos con Florida más o menos evidentes (como Julio Cortázar, Manuel Mujica y Adolfo Bioy Cásares). Lo que probablemente los distinga de los demás, aún admitiendo que tienen entre sí diferencias notables, es que su experiencia intelectual parece haber sido más rica, parecen haber aprovechado más esos años (1930-1955) de silencio político y social; parece, también, que han comprendido mejor las revoluciones vanguardistas de la narrativa universal. En fin, han procurado superar, cada cual a su manera, las funestas oposiciones de fondo y forma, de literatura que expresa o que no es capaz de expresar grandes verdades (1230-36).

Aparece así, después de un par de novelas de Arlt (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*) y de los cuentos de Borges una larga serie de relatos y de novelas

importantes que se deben a escritores de la Generación Intermedia. Obras literarias testigos del crecimiento cultural y social de ciertos sectores de la Argentina. Parece como si la industrialización combinada con modos y hábitos de vida tradicionales, hubiese abonado el suelo para que surgiese esta narrativa de formas abiertas y amplia diversidad temática.

La herencia arltiana puede encontrarse en los más logrados resultados del legado realista del grupo de Boedo y de la novela urbana, Sábato, Verbitsky y Pla. El primero de ellos, afiliado al grupo bodeista, destaca por sus obras *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961). Verbitsky orientado a la herencia realista, reconocido por su obra *Es difícil empezar a vivir* (1941). Por último Pla, quien muy cerca de Arlt presenta una literatura de historicista en la cual el arrabal protagoniza obras como *El duelo* (1951).

En la herencia de Florida, la narrativa fantástica y otras formas de vanguardia aparecen tres escritores que conforman el subgrupo más notable de los llamados floridistas: Manuel Mujica Láinez, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Lo primero que los une es el rechazo a la literatura naturalista y al realismo tradicional, al apego a una literatura “bien hecha”, y a la influencia de la historicidad local volcada en escenarios y personajes. Sin embargo, hay entre los tres diferencias profundas. Bioy Casares y Cortázar, ambos influidos en sus primeras obras por Borges (1213), delatan indudablemente su inclinación hacia la literatura fantástica, desde Edgar Allan Poe en adelante, y manifiestan, en general, una fuerte influencia de la tradición cuentística en lengua inglesa. Manuel Mujica, en cambio, se orienta hacia la novela francesa de corte psicológico muy a la manera de Marcel Proust. Frente a estas diferencias, no muy profundas en el caso de Cortázar y Bioy, las similitudes se erigen fuertes. Hay en ellos un

cosmopolitismo deliberado en la elección de asuntos y temas, una actitud lúdica y hedonista frente a la literatura –que sería completamente insólita en el grupo bodeista- y un recalcitrante rechazo a una literatura que sea transmisora de conocimiento y de transformación *seria* de la realidad.

El caso de Bioy Casares es particularmente interesante. El año de su nacimiento – nace en 1914, al igual que Cortázar-, su relación estrecha con Borges y sus vínculos editoriales -pues se casa con Silvina Ocampo-, que además de ser cuentista y poeta destacada, es hermana de Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*, lo convierten en una de las revelaciones más importantes de la Generación Intermedia. Sus primeros trabajos lo confirman como continuador de la narrativa fantástica, en la cual gravita la influencia inmanente de Jorge Luis Borges, buscando siempre la fluidez del relato que brinda una buena trama.

De entrada, la crítica literaria se expresa así del Cortázar vinculado a la Generación Intermedia:

La forma más avanzada de la narrativa experimental ha sido cultivada, dentro de la Generación Intermedia, por Julio Cortázar [...] La inclusión de Cortázar en la Generación Intermedia puede parecer artificial a pesar de que su edad la haga razonable [...] su actitud frente a la creación literaria parece mucho más moderna que la de la inmensa mayoría de los componentes de esta generación. No obstante, puede afirmarse que su obra constituye uno de los límites extremos a que este grupo de escritores podía aspirar, y que a partir de ella se abre la necesidad de otra vivificación del campo novelístico, quizá reservada a nuevas promociones (1220-1).

A este Cortázar *intermedio* hay que, inicialmente, vincularlo a diversos grupos literarios, en especial a los allegados a las revistas *Sur* y *Realidad*, en la que publica un ensayo precursor e histórico sobre el *Adam Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Estrictamente, colaboró con *Sur* entre 1948 y 1953 (ya desde París). Es en este contexto argentino donde los gustos literarios o se orientan hacia los cuentos de Jorge Luis Borges o hacia la novela de Marechal (1218). *Adam Buenosayres*, publicada en 1948, pero comenzada casi dos décadas antes, “expone”, según Juan Carlos Corutchet, “a través de las aventuras de su personaje un conflicto típico que aquejó a casi todos los escritores rioplatenses de su generación: la maldición de haber nacido en una ciudad sin historia ni abolengo, sin mitología. Roberto Arlt es una curiosa excepción. He malogrado mi único destino real por asumir cien formas inventadas, dice el *Adam* de Marechal” (*Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* 11).

Es en el 49 cuando al mismo tiempo que publicaba en *Sur* un comentario sobre *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, Cortázar decide publicar, en la revista *Realidad*, el elogioso artículo hacia la obra de Marechal titulado “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”. En él demuestra su falta de prejuicios cuando lo que está en juego es la buena estética y la buena literatura. Y escribe:

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura, un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen –atentas sobre todo al libro como tal y no a sus concomitancias históricas, que tanto han irritado o divertido a las *coterias* locales– buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión (*Obra Crítica* 2: 169).

También, fuera de *Sur*, escribió una crítica muy dura a las concepciones de Guillermo de Torre, entonces secretario de la revista, titulada “Irracionalismo y eficacia”. De Torre encontraba claras vinculaciones entre el existencialismo y el nazismo, a lo cual Cortázar responde:

Por supuesto, las espectaculares consecuencias y la no concluida vigencia del nazismo mueven a volverse con sospecha hacia los existencialistas, tal como hasta hace pocos años se sospechaba del surrealismo [...] los diálogos del teatro de un Sartre resultan hoy directamente amenazadores, y de esto a la denuncia por falta de analogía (la conducta de Martin Heidegger, la violencia de la “literatura” existencial) no hay más que un salto directo, el del miedo. Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente, sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del “progreso” según la razón (189).

Sin embargo, el choque fundamental con la revista de mayor influencia de la época, ya se había dado a partir de la actitud casi única entre los intelectuales de la “élite”, de elogiar un libro de un escritor peronista, Leopoldo Marechal, a quien por sus posiciones políticas los antiguos adheridos a Florida y al *Martín Fierro*, ya bodeista, habían condenado al menosprecio. Poco tiempo después de estas “disidencias”, Cortázar publica, en diciembre de 1950, un halagador comentario sobre el libro de Victoria Ocampo, *Soledad sonora*. El último trabajo que se registra en *Sur*, en el N° 223, de julio-agosto de 1953, se titula “Gardel” en el cual escribe Cortázar:

Los que crecimos en la amistad de los primeros discos sabemos cuánto se perdió de “Flor de fango” a “Mis Buenos Aires querido”, de “Mi noche triste” a “Sus ojos se cerraron”. Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán a partir de la otra década el porteño y el provinciano resentidos y frustrados (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 136-7).

Paradójicamente, será el mundo del porteño el que inundará casi por completo las páginas de la literatura rioplatense. Será la experiencia del desacuerdo con la realidad la propulsora, al mismo tiempo, del develamiento social y del marco general de lo fantástico. En este sentido, no es accidental que Borges se convierta en la figura más valiosa de todo un periodo de la cultura rioplatense al enmascarar a la realidad con el velo de lo fantástico, en oposición directa a un Roberto Arlt, quien desenmascara crudamente, sin velo alguno, a la sociedad rioplatense. Sin embargo, ambos autores serán el paradigma a seguir dentro del género narrativo de la Generación Intermedia; Borges desde su posición floridista y Arlt desde la bodeista. Pero, faltarían dos modelos más en la fórmula rioplatense del género fantástico con su agregado *realista*: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández.

Para Macedonio, “el arte realista es falaz, verosimilista, extraartístico. El salir de la realidad es acto consciente, una técnica que intenta operar sobre un lector no engañado para que logre ser libre de la realidad”. Fernández, como ninguno en el Río de la Plata, señala el camino para alcanzar la soberanía de lo fantástico: “Fantasía constante quise

para mis páginas, y ante lo difícil que es evitar la alucinación de realidad, mácula del arte, he creado el único personaje hasta hoy nacido cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad en esta novela (*Museo de la novela de la Eterna*) indegradable a real” (*Julio Cortázar: la biografía* 80)⁴⁴. Respecto de la influencia de Macedonio, Cortázar confirma: “Es imposible que Macedonio no haya influido en mí aunque yo no me acuerde; no es a base de recuerdos que obran las influencias más profundas” (*Cartas 1964-1968* 2: 1016).

Para Adolfo Prieto, otra presencia rioplatense difícil de ignorar en la literatura de esos años, es la de la cuentística de Felisberto Hernández. Sus relatos están caracterizados por la falta de “estructuras lógicas”, no “dominados por una teoría de la conciencia”, nacidos como por una “intervención misteriosa”, en un “rincón” de sí, como una “planta” (“Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia” 1202).

Escritores-modelos, paradigmas literarios que engarzados influyen abiertamente en la Generación Intermedia. Al respecto, Cortázar deja muy clara su ubicación, ante Picón Garfield, como escritor dentro de su generación en Argentina y en Latinoamérica. En principio dice:

Yo creo que como siempre para comprender una ubicación dentro de una generación es necesario haber dejado atrás el momento en que uno se ubicó porque en ese momento uno no lo sabía, como cuando se está muy encima de las cosas [...] cuando yo empecé a escribir o, [...] a publicar en 1950 –48,50- yo no podía darme cuenta de cuál era mi ubicación. Podía darme cuenta de algunas

⁴⁴ Goloboff retoma las citas de *Obras Completas* de Macedonio Fernández, Buenos Aires: Corregidor, 1974, Tomo III.

líneas de fuerza, escritores que yo admiraba en la Argentina y otros que detestaba, o los que me eran sencillamente indiferentes (*Cortázar por Cortázar* 11).

Para Cortázar la primera parte de su obra se sitúa en una línea muy intelectual, a la cual pertenecen los cuentos de *Bestiario*, por ejemplo. En ese tiempo estaba del lado de escritores fuertemente influidos por la literatura anglosajona o francesa, muy del lado de Borges, muy en las coordenadas de Florida. Sin embargo, “la influencia que tuve de Borges –dice Cortázar- no fue ni temática ni idiomática; yo diría que fue una influencia moral”(11). Lo que en realidad Borges le enseñó a Cortázar fue la severidad, es decir, ser implacable frente al quehacer literario. Sin embargo, fue Roberto Arlt del que se alimentó para concebir la fuerza creadora y el populismo boediano, como asimismo a través de otro de sus escritores favoritos: Horacio Quiroga.

Entonces yo pienso que por ejemplo todo el lado porteño de la ciudad que hay en los cuentos de *Bestiario*, desde el comienzo, eso se lo debo –no como influencia directa sino más bien como la prueba de que eran temas muy ricos y de los cuales se podía obtener mucho-, a Roberto Arlt [...] Arlt tomó las cosas por debajo [...] vio al Buenos Aires por el cual uno camina, en el que vive, en el que se sufre; y Borges vio en el Buenos Aires de los destinos míticos, el Buenos Aires de una muerte metafísica y de una eternidad [...] mi ubicación en esa generación, se cumple al mismo tiempo como una especie de obediencia moral, ética, hacia la gran lección de Borges, y como una obediencia telúrica, sensual, erótica [...] hacia Roberto Arlt [...] A mí me tocó estar un poco en los dos polos de manera totalmente inconsciente porque [...] los cuentos de *Bestiario* son a la vez muy

realistas y muy fantásticos. Es decir que lo fantástico nace de una situación muy realista, de un episodio de todos los días, cotidiano, con gente vulgar (12-3-4).

En 1950 Cortázar realiza un viaje a Europa, casi turístico. Se embarcó en el *Conte Biancamano* que zarpó del puerto de Buenos Aires el Día de Reyes. Posteriormente regresa a Argentina. En 1951, año en que el general Perón se reelige, Cortázar obtiene una beca del gobierno francés para pasar un año en París. Así emprendió un viaje que esta vez aspiraba a ser más duradero. Francia era el país que por obviedad llamaba a Cortázar. El francés había sido casi su lengua materna, el gusto por las literaturas europeas, su impulso; su situación política, el exilio, a voluntad propia. En un documental dedicado a él, dirigido por Tristán Bauer, de la literatura dice:

Cuando yo llegué aquí, a Francia [...] era alguien que no tenía ningún conocimiento ni ninguna preocupación política, era egoísta, es decir, era un esteta, un hombre para quien lo importante era mi vocación, la literatura, y por lo tanto las literaturas que yo podía abarcar y leer, el arte, la música, la pintura, todo lo que fuese el dominio estético del hombre; eso era mi reino y ahí estaban los límites muy definidos, y lo que sucedía después no me interesaba (*Cortázar film*).

Es también en el año del 51 cuando se publica *Bestiario*. Con él se inició el estilo antiliterario de Julio Cortázar, es decir, la disolución o reducción de las formas, el registro evidente de la ironía. Este viraje expresivo que aterriza en el terreno de la narrativa, encuentra su razón en la función misma del lenguaje. El Cortázar-poeta parece darse cuenta que la distancia entre su palabra y la realidad que lo rodea es honda y abismal. Se impone, en consecuencia, la búsqueda de otro modo expresivo que restituya el diálogo irrenunciable con los otros. Se hace necesario, así, recurrir al lenguaje

cotidiano, al impacto humorístico, al estilo irónico, al lenguaje de las imágenes insertas en el mundo de la narración.

Bestiario –al igual que *Final del juego*, obras del mismo momento narrativo-, es la expresión, no sólo de la náusea y la angustia, sino básicamente de la alternancia analítico-patética que da ritmo a estos cuentos, muchos de ellos escritos en primera persona, cuyo lenguaje parte del nivel coloquial para evidenciar la falsa “objetividad” que encubre la angustia y el horror.

“Casa tomada”, el primer cuento del libro, es un ejemplo de esa falsa objetividad adoptada por un narrador aparentemente frío. Del relato se desprende una expresión de miedo a lo desconocido, así como el placer que provoca la huída. En “Carta a una señorita en París”, Cortázar se propone violar el orden (las costumbres, el ritmo) para dar paso a lo insólito del padecimiento nauseabundo del protagonista quien no para de vomitar conejitos. El tercer cuento, “Lejana”, versa sobre las posibilidades del juego poético: la rima, la aliteración, los palindromas, los anagramas, el desdoblamiento y la ubicuidad. “Ómnibus”, el cuento siguiente, plantea la transformación de un recorrido cotidiano en un viaje épico: es básicamente la idea de la “épica mínima”. En seguida “Cefalea” se orienta hacia vías sugestivas y humorísticas, a través de las cuales Cortázar inventa una fauna mitológica, e instala a sus personajes en un clima de pesadilla y metamorfosis real. “Circe”, contado desde un narrador que, al ver a partir de uno de los personajes, da la apariencia de inocente: la mujer que encarna una atracción maligna. A continuación, “Las puertas del cielo”, presenta a un espectador que reitera su visión repulsiva hacia lo real; en este caso lo real-humano es la fuente de la extrañeza. El último cuento, “Bestiario”, pone en evidencia reminiscencias infantiles, experiencias vitales. Un

relato donde el mundo animal y el mundo humano llegan a ser intercambiables. Todos estos hilos, más los temas de la extrañeza y la búsqueda, constantes en toda la obra cortazariana, están con toda evidencia presentes en estas páginas, escritas con extraordinario rigor e intensidad expresiva. En entrevista con Harss, para Cortázar “*Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen [...] al mismo ciclo.” (“Cortázar o la cachetada metafísica” 690-1).

Sin embargo, cabe decirlo, en la Argentina del momento de su recepción los cuentos de *Bestiario* se interpretaron de una forma muy distinta. Según Mario Goloboff “Casa tomada”, “Las puertas del cielo”, “Ómnibus” y “Bestiario” son relatos que reflejan los temores más acuciantes de su medio socio-político: en “Casa tomada”, la “toma” es por parte de los peronistas que han pervertido, sin piedad alguna, a la inocente sociedad argentina. En “Bestiario”, Nené es también un peronista, que por justicia o por azar es devorado por un tigre. En “Ómnibus”, Cortázar denuncia –según el crítico- a un presente “peronista” grotesco que es incapaz de comprender lo que le resulta “diferente”. Por último, en “Las puertas del cielo” el autor repudia, con actitud antiperonista, la invasión de los “cabecitas negras”. “Sin que por ello se invaliden otras interpretaciones”. Los demás textos “parecen menos intencionales desde el punto de vista de una alusión más o menos velada a la actualidad política inmediata y, por ende, más propios del relato fantástico tradicional” (*Julio Cortázar: la biografía* 77). Sin embargo, para el lector actual, *Bestiario* es considerado un texto que reúne una serie de relatos fantásticos y no un libro que presente dos caras distintas: una de corte ideológico, otra de plano fanástico. Quizá porque lo ubica más en el arranque fantástico de los escritores del Río de la Plata

que en el acontecer político de su época, quizá, también, porque en el mundo del lector de ficción impera más el prestigio de lo fantástico rioplatense que el del régimen peronista.

Pero Cortázar ya está en París, y sólo por algunas publicaciones periodísticas y por una que otra revista se entera de esas primeras interpretaciones, sin duda, vinculadas a su viaje a Europa y al segundo triunfo de Perón. Deja atrás Cortázar el pasado y el medio; una gran soledad interior, sus incalculables lecturas y su inicio de lo que será una nutrida producción literaria. Él mismo resume en una carta dirigida a Graciela De Sola:

De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente (*Julio Cortázar y el hombre nuevo* 10).

Muy posteriormente, Cortázar rememora:

Del país me queda un olor de acequias mendocinas, los álamos de Uspallata, el violeta profundo del cerro de Velasco en La Rioja, las estrellas chaqueñas en Pampa de Guanacos yendo de Salta a Misiones en un tren del año cuarenta y dos, un caballo que monté en Saladillo, el sabor del Cinzano con ginebra Gordon en el Boston de Florida, el olor ligeramente alérgico de las plateas del Colón, el superpúlman del Luna Park con Carlos Beulchi y Mario Díaz, algunas lecherías de la madrugada, la fealdad de la Plaza Once, la lectura de *Sur* en los años dulcemente ingenuos, las ediciones a cincuenta centavos de *Claridad*, con

Roberto Arlt y Castelnuovo, y también algunos patios, claros, y sombra que me callo, y muertos (*Un tal Lucas* 25-6).

En realidad lo que siempre aparecerá como una constante en la mente de todo estudioso del universo cortazariano es esa frase incluida en una carta dirigida a Roberto Fernández Retamar en la cual escribe “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro. En París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (*Último round* 2: 272. Palabras que rechazan coordenadas precisas de ubicación porque se encuentran implícitas en todos sus textos; palabras convertidas en epígrafes en cantidad de estudios críticos; palabras que dicen por sí solas los nuevos vínculos del escritor: con Mallarmé a la realidad. Registrada en el documental de Bauer, la voz de Cortázar expresa:

Llegué aquí a París, me hundí en ese mundo un poco extraño [...] y empecé a tomar contacto con un tipo de gentes que no había cultivado en Buenos Aires, desde vagabundos hasta bohemios, otro tipo de artistas, y eso empezó ya a mostrarme que lo que yo consideraba como la realidad estética únicamente, no era suficiente, que había otros campos, otros dominios que tenían que ser explorados, que tenían que ser vividos (*Cortázar film*).

Según Goloboff, durante este primer periodo de su estancia parisiense, vivió de la beca que lo había llevado desde Buenos Aires: una ayuda del gobierno francés. Se alojó en la Casa Argentina y en Ciudad Universitaria. Después trabajó con un distribuidor de libros judío, al que conoció por un anuncio en el periódico, y que llegó a estimarlo a tal punto, que llegó a pedirle que lo hiciera de tiempo completo en su empresa. A lo que Julio se

negó, porque quería tiempo libre para él y su literatura. En 1953, Cortázar renuncia. Había sufrido un accidente en la moto *Vespa* del cual quedó bastante lastimado, con una pierna herida, la moto completamente destrozada y él internado en el hospital Cochin (*Julio Cortázar: la biografía* 96-7). Sucesos que Cortázar traduce en reflexión en entrevista con González Bermejo:

Esos tres años en París, entre 1951 y 1953, son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de la Argentina, que hasta ese momento había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones (*Conversaciones con Cortázar* 13).

Es en el 53 cuando Aurora Bernárdez se incorpora a la vida parisina de Julio. A mediados de año ambos viajan a Italia. Es el tiempo en que Cortázar comienza a traducir algunos de los cuentos de Edgar Allan Poe. Al regreso, Aurora y Julio se casan, exactamente el 22 de agosto de 1953. Poco tiempo después, Cortázar consigue un trabajo como traductor temporal y luego como corrector de traducciones en la UNESCO, trabajo –siempre bajo contrato- que conservará durante muchos años, hasta por lo menos 1975. Su actividad como traductor le permitía viajar, mantenerse y tener el tiempo necesario para escribir. Entre viaje y viaje se gesta *Final del juego*.

Final de juego, rechazado por varios editores argentinos, es publicado por primera vez en México en 1956. Los cuentos que allí figuraban eran “Los venenos”, “El móvil”, “La noche boca arriba”, “Las Ménades”, “La puerta condenada”, “Torito”, “La banda”, “Axolotl” y “Final del juego”. Ocho años más tarde, la segunda edición lleva ya sello argentino, en ella se agregan “Continuidad en los parques”, “El río”, “Una flor amarilla”,

“No se culpe a nadie”, “El ídolo de las Cícladas”, “Sobremesa”, “Los amigos”, “Relato con un fondo de agua” y “Después del almuerzo”.

En este su segundo libro de cuentos, Cortázar explora las posibilidades del lenguaje, aprovecha los lugares comunes del habla argentina, las expresiones de lo popular; aborda ciertas perspectivas en el uso del narrador, en ocasiones acentúa cierta “objetividad” y deja libres a sus personajes en la vertiente del monólogo interior. Más que acontecimientos aparecen *figuras* significativas (“Axolotl”) o situaciones humanas (“El móvil”, “Torito”). Recuerdos infantiles narrados en primera persona (“Los venenos”), el mundo de la pesadilla y el horror evidenciado en “La noche boca arriba”; la vía de lo grotesco en la circunstancia concreta de lo real abordada directamente por “Las Ménades” y “La banda”. La situación-símbolo de “La puerta condenada” y los juegos, vistos como propulsores para salir del tiempo e ingresar al mundo de la magia y de las significaciones en “Final del juego”, son muestras de cómo las imágenes son capaces de hablar en su propio lenguaje, de sí y para sí mismas.

El encuentro de Cortázar con la ciudad-luz lo lleva a atesorar todo el mundo de la cultura europea: exposiciones, conciertos, teatro, cine, con la “nouvelle vague” sobre el final de los 50 (*Los primos* de Claude Chabrol, *Los cuatrocientos golpes* y *Tiren sobre el pianista*, de Francois Truffaut, *Sin aliento* de Jean-Luc Godard, *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais), el existencialismo, el “nouveau roman”, las novelas de Alain Robbe-Grillet, *La jalousie* y *Tropismes* de Nathalie Serrault. Y, sobre todo, música y pintura: de toda corriente, de toda época. Pero no solamente eso: está también la parte humana, la vida de la gente, la convivencia en medios populares, hasta marginales, el contacto con cierto submundo, con *ghettos* latinoamericanos que constituían un refugio necesario

frente a la falta de permeabilidad de la sociedad francesa. Al respecto dirá en su cuento “Una flor amarilla” donde, hablando de su protagonista, el narrador comenta: “se las arregló para conocer la casa del chico, y con el prestigio que le daba un pasado de instructor de *boy scouts* se abrió paso hasta esa fortaleza de fortalezas, un hogar francés” (*Final del juego* 81). De ese tiempo, le comenta a González Bermejo:

Con ese clima particularmente intenso que tenía la vida en París, la soledad al principio; la búsqueda de la intensidad después (en Buenos Aires me había dejado vivir mucho más); de golpe, en poco tiempo, se produce una condensación de presente y pasado; el pasado en suma, se enchufa, diría al presente y el resultado es una sensación de hostigamiento que me exigía la escritura (*Conversaciones con Cortázar* 13).

Son tiempos también de intensa correspondencia: el epistolar fue siempre uno de los géneros que Cortázar con mayor ahínco practicó. Con sus amigos argentinos, naturalmente; por ejemplo, Luis María Baudizzone, (*Cartas 1937-1983* 1: 487, 2: 700, 802, 822 3: 1302, 1397) abogado, editor, director de la colección “Buen Aire” de Emecé, dueño de Ediciones Argos, coleccionista de pintura. Para él y su editorial, Cortázar tradujo en 1947 la primera edición en español de *Ferdydurke*, de Witold Gombrowicz. También tuvo permanente contacto con el poeta, editor de revistas y viejo amigo Arturo Cuadrado (1: 234, 254, 3: 1350). Sin embargo, es con el joyero Fredi Guthmann, (1: 233-235, 238-240, 243-279) un adicto a las filosofías orientales, con quien intercambia reflexiones y conocimientos que por la época comenzaban a interesarle cada vez más seriamente, así como todas las disciplinas y los conocimientos de tipo esotérico. Este interés no nace en París. Siempre le interesó la filosofía, la metafísica especialmente, y en

el periodo que va desde su adolescencia hasta su salida de Argentina tanto había leído a Kant como a casi todos los autores medievales. Según Goloboff, entre sus primeros iniciadores al orientalismo se encontraba Vicente Fatone, su profesor de secundaria, especialista en filosofía hindú, posteriormente embajador en la India y autor, asimismo de *El budismo nihilista*, traductor de los Vedas y, en consecuencia, uno de los grandes conocedores del mundo oriental con el que tantas relaciones establecería posteriormente su ex discípulo (*Julio Cortázar: la biografía* 27).

Las filosofías orientales atrajeron nuevamente su interés una vez que ya estaba viviendo en Europa. En sus conversaciones con Luis Harss expuso, de manera resumida, la concepción del Vedanta, según la cual el mundo no es más que la consecuencia de nuestra contemplación. El hombre es la ilusión del otro, dirá Cortázar, y la iluminación “el relámpago que lo desgaja de sí mismo y lo sitúa en un plano a partir del cual todo es liberación”. Lo que más le interesa destacar es que, donde el filósofo racionalista occidental se detiene a buscar la verdad por la vía discursiva, el filósofo oriental lo soluciona con un “salto” y logra una “reconciliación total” sin necesidad de la razón (“Cortázar, o la cachetada metafísica” 688).

Sin embargo Cortázar no cayó en el juego del europeo orientalista empecinado que cree que la filosofía occidental es prescindible y que hay que mirar siempre hacia el Vedanta. A él siempre le atrajo la filosofía occidental, afirma ante González Bermejo: “Desde muchacho la estudié mucho en la Argentina: me interesaron los presocráticos y luego Platón; no me metí demasiado en filosofía escolástica, aunque la leí un poco también, y luego, la filosofía moderna”. Posteriormente

... empecé a leer libros de metafísica oriental, pero sin ningún espíritu de sistema... habré leído una decena de libros sobre el Vedanta y textos vedánticos y habré leído algo sobre el Zen y algunos ensayos complementarios. Esas lecturas, por someras que hayan sido, fueron para mí, digamos, como esos cuadros medievales en dos *panneaux*: me daban la impresión de que yo había conocido bastante bien uno, pero que el otro había quedado plegado y, de golpe, se abrió y sentí hasta que punto el Occidente ve los sistemas filosóficos como cerrados y en cambio, el Oriente es todo lo contrario, la apertura total y, en la medida de lo posible, la negación de los conceptos causales, en el caso del tiempo y del espacio. Todo esto me pareció metodológicamente muy aprovechable para un hombre occidental (*Conversaciones con Cortázar* 64-5).

De esos primeros tiempos en París están, pues, la correspondencia, la nueva vida, dos textos publicados, novedosas experiencias y algunas nostalgias que nunca desaparecerán: “Hasta hace unos días el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, tan despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas. Ahora unos amigos me han dejado una vitrola y unos discos de Gardel” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 136). Más adelante estas nostalgias serían traducidas en nombres propios de lugares, marcas de artículos, señales de publicidad, referencias a revistas y periódicos de la época; nombres de las cosas y de las personas, que con todo su poder simbólico, aparecen una y otra vez no sólo para ambientar sus textos sino, probablemente, para dar contorno real, lugar a su vivencia, sitio a su escritura. Como así lo comenta Horacio Salas, escritor argentino:

Parece factible que Cortázar recuerde la lectura de revistas como “El Hogar”, “El Gráfico”, “Maribel” o “La Cancha”, simplemente porque le sirven de manera de código para los lectores argentinos, como típicas de distintos estratos sociales [...] Cortázar nunca ha necesitado de trucos para crear el necesario color local de un relato, por ello este recurso parece más cerca de la psicología que de la literatura. A manera de simple –e incompleta- enumeración pueden destacarse: jabón “Palmolive”, galletitas “Terrabusi”, el noticioso de radio “El mundo”, dulce de leche “La Martona”, zapatillas “Pirelli”, chocolate “Dolca”, yerba “Salus”, bazar “Dos mundos”, los humorísticos dibujos que con el título de “Grafodramas” Luis J. Medrano publicaba diariamente en las páginas de “La Nación”, “El Toddy de la tarde”, los cigarrillos “Particulares Livianos”, las pastillas “Valda”, etcétera (*Julio Cortázar: la biografía* 103)⁴⁵.

No puede dejar de tenerse en cuenta el hecho histórico y el impacto que sin duda provocarían en la sensibilidad de Cortázar los signos que anunciaban el derrumbe del orden colonial francés. Francia que se mantenía a la fuerza en lo que entonces se llamaba Indochina, comienza a percibir los signos de la sublevación. El conflicto se remonta hasta la Segunda Guerra Mundial, ya que durante ella, después de su derrota en 1940, los franceses se vieron forzados a ceder al Japón las bases militares de Indochina. En 1941, Siam invade la Indochina francesa. Después, en el mismo año, Japón ocupa el resto del territorio de Indochina, y desde allí, ataca a Malaya y Birmania al año siguiente. Después, en 1945, terminada la guerra con la derrota del Japón, las provincias Indochinas de

⁴⁵ Goloboff toma la cita del texto de Horacio Salas, “Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 364-366, Madrid, octubre-diciembre 1980, 100.

Anam y Tonquín formaron la República de Viet-Nam. Francia reconoció su independencia dentro de la Federación de Indochina y de la Unión Francesa.

Ho Chi-Min, líder del partido llamado Viet-Min, de carácter comunista, se convirtió en presidente de la nueva república; demandó la incorporación de Cochinchina al Viet-Nam, región de importancia estratégica para los franceses. Estalló, entonces, la guerra civil. Francia sólo pudo retener bajo su dominio a las ciudades principales, las carreteras y plantaciones.

En 1948, Francia reconoció a Bao Dai, antiguo emperador de Anam, como jefe del gobierno del Viet-Nam y firmó con él un tratado de asociación a la Unión Francesa. El gobierno de Ho Chi-Min no reconoce a Bao Dai y continuó la guerra. Tropas francesas combaten al gobierno de Ho Chi-min, y los Estados Unidos envían armas y prestan ayuda económica. Tras de la ofensiva de abril de 1953, durante la cual el Viet-Min penetra en Laos, el nuevo gobierno galo, encabezado por el socialista Pierre Mendés-France intenta llegar a acuerdos políticos con los rebeldes, pero ya es tarde: 15,000 soldados franceses son acorralados y vencidos en Dien Bien Phu. El 7 de mayo de 1954 señala la pérdida para Francia de esa parte sustancial de su imperio. Como consecuencia se deshizo la Federación de Indochina y quedaron independientes los estados de Laos, Camboya y Viet-Nam. (*Enciclopedia Cultural* 9: 186)

La sociedad francesa está sacudida; los acontecimientos dejarán huellas imborrables en la conciencia colectiva, huellas que se potenciarán todavía más, y rápidamente, con la rebelión argelina. Acontecimientos de tal magnitud, vividos tan directamente, acentuarían la sensibilidad de Cortázar ante los fenómenos políticos y sociales de su tiempo.

En 1959 publica unos de los volúmenes de cuentos que le daría, justificadamente, más fama: *Las armas secretas*. Un libro que contiene algunos de los textos que son indispensables para entender el conjunto de su obra. Incluso dan la clave para comprender que Cortázar fue de una sola, creciente y evolucionada trayectoria y no como lo creen algunos al afirmar que el escritor de “El perseguidor” es un *desvío* del primer Julio. Sin embargo, no se puede dejar de reconocer que si los primeros cuentos de Cortázar abordan una apertura imaginativa cargada de violencia, de erotismo, de rebeldía, vemos evolucionar su actitud hacia una comprensión cada vez mayor del mundo humano (comprensión que no rechaza lo monstruoso y lo repulsivo, sino que éstas imágenes son evolucionadas en reflexiones metafísicas y ontológicas). Cortázar se enfrenta ahora a lo tremendo y maravilloso que encierra en sí misma la realidad, a la irreductible sustancia de que está hecha la vida cotidiana y a su trasfondo de misterio.

Esta actitud se muestra con evidencia en el tomo *Las armas secretas*. El primer cuento, “Cartas de mamá”, presenta la vida habitual, con psicologías aparentemente simples que sufren una transformación ante oscuras fuerzas imposibles de dominar. “Los buenos servicios” muestra el clima de lo grotesco con posibles implicaciones trágicas. Su preocupación por el lenguaje –evidente en toda la obra cortazariana- pasa a ser el tema de la obra misma, como ocurre en “Las babas del diablo”, cuento experimental, además, que expone la técnica literaria centrada en el juego de las voces narrativas. De esta forma, Cortázar se entrega, como en relatos anteriores, al juego de una fantasía liberadora, en el marco de una rigurosa estructura, que manifiesta un total dominio de la materia narrativa, puestos al servicio de vivencias hondas y dramáticas.

Este volumen de cuentos contiene, además, una verdadera joya narrativa: “El perseguidor”, cuento que puede considerarse clave o síntesis significativa de la labor de Cortázar. En él la aspiración a la música, la concepción de la música como el lenguaje por excelencia, como vía abierta hacia otra forma de realidad, y la ambición de realizar lo humano en esa otra dimensión, hacen la médula expresiva del cuento. El último relato, “Las armas secretas”, evoca la salida del tiempo para instalarse en otro como experiencia alucinante y tremenda. En todo este tomo, están pues ya contenidos casi todos los temas y procedimientos fundamentales de la obra posterior de Julio Cortázar.

“El perseguidor” es el relato al que muchos críticos y el mismo autor acordarán el papel de representar el cierre de una etapa en su trabajo y la apertura de otra nueva.

El saxofonista Johnny es un *descolocado* que vive por y para la música, y que escapa a toda ley social. Se destaca en “El perseguidor” la reivindicación romántica de los derechos del artista, de una visión del mundo que se desata de la atadura de lo social, de lo económico y hasta los sentimientos impuestos, para poner en cuestión no sólo los condicionamientos de la vida artística sino los de la vida burguesa misma en su conjunto. Johnny lo hace hasta el extremo de hacer trastabillar a su amigo, interlocutor, biógrafo y crítico Bruno, que es quien tiene a su cargo la narración: “Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de *jazz* sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo” (18).

En sus entrevistas con Luis Harss, comenta Cortázar que este relato abrió efectivamente un nuevo rumbo en su trabajo:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar

una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba [...] Pero cuando escribí “El perseguidor” había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un tema de tipo existencial, de tipo humano, que luego se amplificó en *Los premios* y sobre todo en *Rayuela* [...] En “El perseguidor” quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí “El perseguidor”. (“Cortázar, o la cachetada metafísica” 690-1).

Esta mirada interior hacia el hombre que se pregunta y escribe es por demás significativa para una aproximación hermenéutica que dé cuenta del binomio vida-ficción. Porque una de las cosas más fascinantes de la obra de Cortázar es la forma en que su personalidad se proyecta reiteradamente en aquella; el escritor se introduce en sus personajes, crea un ambiente que, real o imaginario, es parte de él mismo, habla por medio de sus sueños o de sus fantasías, evoca una realidad perdida o vuelta a fabricar en una recreación, por demás, real-fantástica.

3.2. Trazos de la figura: El hombre

“Los Cortázar”

Qué familia, hermano.

Ni un abuelo comodoro, ni una carga

Deca

Balle

Ría,

nada, ni un cura ilustre, un chorro,

nadie en los nombres de las calles,

nadie en las estampillas,

minga de rango,

minga de abolengo,

nadie por quien ponerse melancólico

en las estancias de los otros,

nadie que esté parado en mi apellido

y exija de la estirpe

la pudosora relación: <<Aquel Cortázar,

amigo de Las Heras...>>

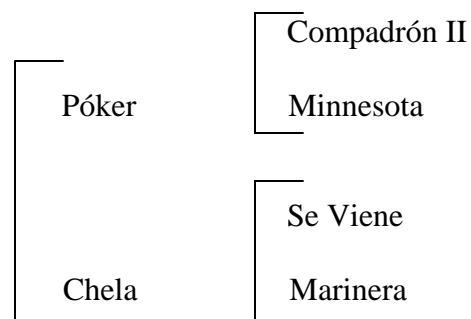
Ma qué Las Heras,

no tuvimos a nadie, ni siquiera

en Las Heras (la Penitenciaría

que ya tampoco existe, me contaron).

Qué suerte tienen los caballos: —————> Escritor



Y así consecutivamente.

Julio Cortázar

Último round (1969)

Cualquier análisis de la obra de Cortázar (análisis como medio de acercamiento, de comprensión) queda incompleto y cercenado, si no se tiene en cuenta al hombre- escritor, a sus experiencias más profundas, amalgamadas en su creación: es el juego entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la ficción. A través de sus escritos –y muy especialmente de sus cuentos- Cortázar vuelve a vivir su pasado, su infancia, feliz o dolorosa, el sujeto que hubiera querido ser, el sujeto que le duele haber sido, y juega con los recuerdos, con sus sentimientos más profundos, envueltos siempre con la invención.

De esta forma, la historia de vida de Julio Cortázar, más o menos enfocada, es uno de los fundamentos temáticos de su obra. Los elementos autobiográficos, abiertos o disfrazados, de su infancia y adolescencia, etapa que enmarca su estancia en el hogar materno, son constantes. Una presencia que siempre estuvo presente. En sus conversaciones con Omar Prego confiesa: “Parecería que con los años se va

multiplicando el despertar de la memoria antigua” (*La fascinación de las palabras* 28). Una de sus referencias hacia el poder de la memoria está en su texto “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion” donde expresa “Arritmia del hombre y su memoria, que a veces se queda atrás y otras finge un espejo impecable que la confrontación parece desmentir con escándalo” (95). Más adelante, agrega: “la memoria semeja la araña esquizofrénica de los laboratorios donde se ensayan los alucinógenos, que teje telas aberrantes con agujeros, zurcidos y remiendos. La memoria nos teje y atrapa a la vez con arreglo a un esquema del que no se participa lúcidamente; jamás deberíamos hablar de **nuestra** memoria, porque si algo tiene es que no es nuestra; trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos” (Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 96).

Una vida, una infancia, una primera juventud, anteriores a la obtención del grado en Profesor Normal en Letras, bien puede iniciar con lo que podría ser el título de algún desgarrador tango que dé paso a la palabra, imagen-símbolo, memoria del autor. (A ver Julio... Cuéntame de esa vida de pibe y de muchacho.)

Todo comienzo en “Las babas del diablo”:

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto; yo que no veo mas que las nubes y puedo pensar sin distraerme [...] y acordarme sin distraerme [...] Ya sé que lo más difícil va a ser la manera de contarlo[...] Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo, o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo [...] o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad... (*Final del juego* 67-8-9).

En una carta dirigida a Graciela De Sola, Cortázar (se) cuenta:

Nací en Bruselas en agosto de 1914. Signo astrológico, Virgo; por consiguiente, asténico, tendencias intelectuales, mi planeta es Mercurio y mi color el gris (aunque en realidad me gusta el verde). Mi nacimiento fue un producto del turismo y la diplomacia; a mi padre lo incorporaron a una misión comercial cerca de la legación argentina en Bélgica, y como acababa de casarse se llevó a mi madre a Bruselas. Me tocó nacer en los días de la ocupación de Bruselas por los alemanes, a comienzos de la Primera Guerra Mundial. Tenía casi cuatro años cuando mi familia pudo volver a la Argentina; hablaba sobre todo francés, y de él me quedó la manera de pronunciar la “r” que nunca pude quitarme. Crecí en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con un gran jardín lleno de gatos, perros, tortugas y cotorras: el paraíso. Pero en ese paraíso yo era ya Adán, en el sentido de que no guardo un recuerdo feliz de mi infancia; demasiadas servidumbres, una sensibilidad excesiva, una tristeza frecuente, asma, brazos rotos, primeros amores desesperados. (*Los venenos* es muy autobiográfico). Estudios secundarios en Buenos Aires: maestro normal en 1932. Profesor normal en letras en 1935. Primeros empleos, cátedras en pueblos y ciudades de campo, paso por Mendoza en 1944-45 después de siete años de enseñar en escuelas secundarias. Renuncia a través del fracaso del movimiento antiperonista en el que anduve metido, vuelta a Buenos Aires. Ya llevaba diez años escribiendo, pero no publicaba nada o casi nada (el tomito de sonetos, quizá un cuento). De 1946 a 1951, vida porteña, solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a

jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía en ese entonces, egoístamente solitaria e independiente (*Julio Cortázar: la biografía* 9-10)⁴⁶.

Fue casi el azar el que hizo que Julio Cortázar naciera en el sacudido continente europeo, y que fuese el 26 de agosto de 1914, el mismo día en el que el Kaiser y sus tropas se lanzaban a la conquista de Bélgica. Fue registrado como argentino en la Legación, bajo el nombre de Julio Florencio Cortázar Descotte.

Ante el hecho de la guerra, -le narra el escritor a Soler-Serrano-, la familia Cortázar-Descotte abandona el ya conquistado país para desplazarse a Suiza. Un año más tarde, en Zurich, nació Ofelia –“mi única hermana, hermana” (*Julio Cortázar-A fondo*) -, y luego de viajar por otros países, se instalaron un tiempo en Barcelona, hasta que el retorno a la Argentina se hizo posible.

Mientras vivieron en Europa, el universo lingüístico de Cortázar fue más bien complicado: se hablaba poco castellano en el hogar; Herminia, su madre, dominaba la lengua y la cultura alemanas, ya que al origen alemán por vía materna se suma el haber sido educada en un colegio germánico. La lengua francesa la manejaba principalmente la abuela (hija de Gabel, francés, y de Dresler, alemana), quien a diferencia de su hija había sido educada en colegios franceses; misma que también era hablada por el padre del escritor. A todo esto, y para más, en el exterior de la casa, se mezclaban el francés y el flamenco belga en dosis variables.

Cuando llegamos de Europa, no sabíamos castellano. Eramos dos franceses que causábamos gracia a todo el mundo. Al reintegrarse mi familia a la Argentina, y

⁴⁶ Carta fechada en París, el cuatro de noviembre de 1963, y dirigida a la autora.

radicarnos en Bánfield, nos incorporamos, no sin grandes dificultades, al verdadero castellano-argentino hablado por los años veintes en las afueras de Buenos Aires. Eramos la risa de Banfield, con las erres y todo, hablando en francés. Después fuimos aprendiendo casellano acá (*Julio Cortázar: la biografía* 15).

Pero probablemente lo más difícil de sobrellevar a su regreso a Argentina sea el abandono del hogar por parte del padre, cuando Julio aún no tenía ni seis años. A partir de este hecho vivirá sólo con su madre, su abuela materna, una prima de su madre, y su hermana Ofelia. Todas ellas, presencias femeninas que marcarán profundamente su obra. De la ausencia del padre el escritor hablará muy poco, si acaso este breve fragmento expresado en entrevista televisiva ante Soler-Serrano:

Yo tenía seis años cuando mi padre se fue de mi casa... para siempre. En circunstancias que dejaron a mi madre en una muy mala situación económica y con dos niños: una hermana mía que tiene un año menos que yo [...] y yo, al cuidado de ella. Entonces, tuvo que educarnos con dificultades, con problemas económicos muy grandes... y mi padre desapareció en ese momento y yo no volví a verle nunca más (*Julio Cortázar-A fondo*).

Hasta 1932 vive Cortázar en Bánfield, pueblo suburbano de Buenos Aires, en una casa con jardín lleno de mascotas, un pequeño paraíso compartido por Memé, su hermana.

Sin embargo, los seres humanos que rodean al niño Cortázar forman parte importante de cierta sensación de disgusto. Sus maestros son descritos, frente a Omar Prego, como “vejigas infladas, [...] pomposas y pedantes (*La fascinación de las palabras* 77). La familia, algo semejante, le dice a González Bermejo: “Una familia muchos de

cuyos miembros eran también vejigas infladas [...] personajes que imponían su autoridad por el sólo hecho de ser mayores. Una cosa que nunca pude soportar, que nunca pude aguantar [...] todo lo que es engolado, todo lo que es pedante, todo lo que es pomposo... lo odio profundamente”. Incluso recuerda “el sentimiento de escándalo que me producían cuando llegaban los grandes y me decían *bueno, bueno, se acabó el juego, hay que ir a comer y a acostarse*. Me parecía una especie de atentado, de irrupción: no habíamos terminado de jugar el partido de fútbol y nos salían con esas cosas. No pensaban un solo minuto que nuestra dimensión de niños era tan importante como la de ellos. Y ese sentimiento me ha quedado” (*Conversaciones con Cortázar* 49). Y no sólo odia sus posturas, sino que siente un profundo desprecio por el nivel mental de sus familiares, encerrados en un estrecho círculo y poco evolucionados, afirma ante Prego. “Si yo me hubiera criado en otro tipo de familia mucho más evolucionada mentalmente, andá a saber cuál hubiera sido mi propio destino” (*La fascinación de las palabras* 56).

Sólo una persona se eleva por encima de este panorama: la madre. Frente al silencio total sobre el padre, las referencias constantes a la progenitora son evidentes, tanto en sus obras como en sus evocaciones. Su estrecha relación deja importantes huellas: el universo femenino que puebla su obra tiene características muy específicas y marcadas, las que, al menos en parte, pueden explicarse ante el reconocimiento que el propio Cortázar le otorga como su iniciadora “en mi camino de lector primero y de escritor después” (31).

En ese tiempo Cortázar era ya un lector empedernido. Le cuenta Memé a Goloboff que “para que lo sacaran de su cuarto, era necesaria la severidad: Había que retarlo para que bajara de la pieza, viniera a comer y dejara los libros. Leía de la mañana

a la noche [...] Tenía el mal de la lectura” (*Julio Cortázar: la biografía* 13). Cortázar sabe por su madre que a los ocho, nueve años tenía que ser pescado del cuello para sacarlo un poco al sol porque el niño Julio leía y escribía demasiado para su corta edad. Su familia creyó que era una precosidad peligrosa y tal vez lo fue, como se ha demostrado más tarde. Le narra a Soler-Serrano que “incluso hubo por ahí un médico que recetó que había que prohibirme los libros durante cuatro o cinco meses; lo cual fue un sufrimiento tan grande, que mi madre, que es una mujer sensible e inteligente, me los devolvió, pidiéndome simplemente que leyera menos...” (*Julio Cortázar-A fondo*).

A Elena Poniatowska a quien le cuenta que fue la pasión por la lectura el rasgo dominante de aquellos primeros años. Sobre todo por la influencia de su madre, que hablaba otras lenguas⁴⁷ y amaba especialmente los libros.

Mi madre fue muy imaginativa y con una cierta visión del mundo. No era una gente culta pero era incurablemente romántica y me inició en las novelas de viajes. Con ella leí a Julio Verne [...] su enorme imaginación me abría otras puertas. Teníamos un juego: mirar al cielo y buscar las formas de las nubes e inventar grandes historias... (“La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas” 5-B).

Es a través de la madre como Cortázar parece haber heredado no sólo el interés por el saber literario, sino también su capacidad para producirlo. Motivado por ella, muy pronto se dedica a la lectura de todos los libros que se encontraban en la biblioteca de su casa,

⁴⁷ Según Goloboff, “Además de la lectura su amor por los idiomas también se despertó tempranamente, y al inglés (estudiado con verdadero ahínco) se sumó el alemán (ya familiar, por parte de la madre), perfeccionado en Bolívar gracias a la lectura de la Biblia luterana. A esta lenguas se le suma el francés, ya ejercitado desde muy pequeño”. (*Julio Cortázar: la biografía* 21)

muchos de ellos al margen de la comprensión de un niño de corta edad. Sin embargo, eran textos que le abrían horizontes imaginarios absolutamente extraordinarios.

... mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que yo leía a los doce años, fascinado [...] Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán [...] Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe [...] Como nadie controlaba mis lecturas no tardé en devorar toda la literatura fantástica que tenía a mi alcance... (*Julio Cortázar: la biografía* 14)⁴⁸.

A su madre también le debe el gusto por la música, afición que se consolida más tarde y que se traduce en su pasión por el *jazz*:

Me crié en una casa que había visto nacer el disco [...] las reuniones en torno al fonógrafo con su bocina verde [...] Entre los siete y los doce años la música, aparte del piano Blüthner donde mi madre y mi tía tocaban a cuatro manos cosas que no merecían tantos dedos, fue una gran pila de discos con etiquetas blancas, lila, verde, [...] predominio de la ópera italiana [...] una patética tentativa de comunicar al espacio ambiente la obertura orquestal de *Si j'étais roi*, y dos o tres marchas militares [...] transcripciones para piano de algún trozo de Wagner... (35).

Pese a su madre, los libros, la música, la familia, el jardín, la hermana, al ser interrogado sobre su niñez, sobre los recuerdos de su infancia y de la adolescencia, le responde dolorosamente a Prego: “No guardo un recuerdo feliz de mi infancia” (*La fascinación de las palabras* 22). Hay en él, una sensación constante de insatisfacción; la realidad circundante de la infancia lo defrauda, lo deprime y oprime. La liberación, en esos

⁴⁸ Fuente de Goloboff: Sara Castro-Klaren, “Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 364-366, Madrid, octubre-diciembre 1980, 11.

primeros años, la logra mediante la intuición de la existencia de otra realidad satisfactoria y plena, que por inalcanzable le produce una infinita nostalgia. La huída, el escondite en los más profundo de sí mismo y las fantasías vividas a través de las lecturas, fueron muchas veces el único refugio de sus inquietudes.

Además del abandono del padre, otra circunstancia perturba al niño Cortázar, según Goloboff, es la enfermedad de su hermana Ofelia, quien de niña sufrió varias crisis de epilepsia. Motivo que desencadenó la obvia preocupación médica y moral de la familia, exacerbada, además, por las bronquitis continuas y las crisis de asma de Julio. Los allegados a los Cortázar los describen como una familia hipocondriaca que en lugar de botiquín de baño poseía toda una farmacia. De ello dan razón muchos de sus cuentos, donde el tema de la salud, los medicamentos, los hospitales son registros presentes y continuos (*Julio Cortázar: la biografía* 18-9-20). En entrevista con Poniatowska narra:

Fui enfermizo y tímido con una vocación para lo mágico y lo excepcional que me convertían en la víctima natural de mis compañeros de escuela más realistas que yo. Pasé mi infancia en una bruma de duendes, elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás [...] Julio Verne habló del hombre invisible antes que Wells; a mí me fascinó esa posibilidad, leí *El secreto de Wilhelm Storitz* y entusiasmado se lo presté a mi mejor amigo y me lo tiró a la cara: “esto es demasiado fantástico” [...] Tuve deseos de ser marino. Leí a Julio Verne como loco y lo que quería era repetir las aventuras de sus personajes, embarcarme, llegar al polo, chocar contra los glaciares. Pero no fui marino, fui maestro (“La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas” 5-B).

Cortázar empieza a experimentar la diferencia que lo separa de sus amigos, sobre todo cuando le devolvían sus libros de literatura fantástica porque preferían las aventuras de cowboys. En su texto “Del sentimiento de no estar del todo” expresa melancólico: “Desde muy pequeño asumí con los dientes apretados esa condición que me dividía de mis amigos y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 35).

Años más tarde, y en el sentido de ejercicio lúdico que es la literatura, Cortázar le comenta a González Bermejo: “No creo haber cambiado esencialmente de actitud entre aquel niño que hacía un juguete con el *meccano* y se pasaba horas inventando una nueva grúa, un nuevo camión, con todo el placer que eso suponía, y el hecho de inventar un *modelo para armar* en la escritura. Hay una equivalencia en la que los años no han mordido; no me han cambiado en ese plano” (*Conversaciones con Cortázar* 49).

Con todas las características que ilustran su infancia, problemática e introvertida, pero también, y por eso mismo, concentrada, lectora, inteligente, no es raro que Cortázar, según Goloboff, termine la primaria con las mejores notas y el prestigio de figurar en el cuadro de honor de quinto grado. Es entre 1923 y 1928 cuando cursa sus estudios primarios en la Escuela Elemental Inferior N° 10 de Bánfield, escuelita situada a pocas cuadras de su casa, en la calle Talcahuano 278 (*Julio Cortázar: la biografía* 27).

Sobre esa época le narra a Poniatowska:

Hay un cuento que me proyecta mucho: “Los venenos”. Yo tuve unos amores infantiles terribles, muy apasionados, llenos de llantos y deseos de morir; tuve el sentido de la muerte muy, muy temprano cuando se murió mi gato preferido; este cuento “Los venenos” cuenta de la niña del jardín de al lado, la niña de quien me

enamoré y de una máquina para matar hormigas que teníamos cuando era niño...Asimismo es la historia de una traición, porque una de mis primeras angustias fue el descubrimiento de la traición. Yo tenía fe en los que me rodeaban y por eso el descubrimiento de los aspectos negativos de la vida fue terrible. Esto me sucedió a los nueve años [...] Tuve una infancia en la que no fui feliz y esto me marcó muchísimo (“La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas” 5-B).

Al respecto, el propio Cortázar cuenta a Prego que su madre distribuyó veneno para hormigas por toda la casa, por lo que el gato murió al ingerir el polvo. Esta circunstancia despertaría cierta desconfianza hacia ella, imaginando así, que toda comida que le ofrecía contenía sustancias que le podían provocar la muerte a él mismo (*La fascinación de las palabras* 182). Por la forma en que se describe a sí mismo frente a Poniatowska, parece que lo ocurrido despertará en él cierto sentimiento de lo fantástico, del horror engendrado de lo real, del hecho veraz, sin embargo, experimentado más allá de la realidad material: en la descolocación.

... yo creo que fui un animalito metafísico desde los seis o siete años. Recuerdo muy bien que mi madre y mis tías [...], en fin, la gente que me veía crecer se inquietaba por mi distracción o ensoñación. Yo estaba perpetuamente en las nubes. La realidad que me rodeaba no tenía mucho interés para mí. Yo veía los huecos, digamos, el espacio que hay entre dos sillas y no las dos sillas, si puedo usar esa imagen. Y por eso, desde muy niño me atrajo la literatura fantástica (“La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas” 5-B).

Ese “animalito” tan pequeño y ya metafísico, aceptaba que la visión “por entre las cosas” le permitía, percibir la lateralidad de la realidad material. Así lo afirma ante González Bermejo:

...yo [...] acepté de entrada [...] lo fantástico [...] me fue familiar desde muy pequeño; formaba parte evidentemente de algo que podríamos llamar hipersensibilidad [...] Las primeras cosas que cuenta un niño o que le gusta que le cuenten, son pura poesía; el niño vive un mundo de metáforas, de aceptaciones, de permeabilidad [...] Para mí, curiosamente, desde muy pequeño, leer una novela fantástica o leer una novela histórica suponía la misma operación mental; lo hacía con la misma credulidad. Eso que Coleridge llama “la suspensión de la incredulidad”, es decir, que en ciertos momentos la inteligencia se niega a ser incrédula y aceptar algo de lleno era en mí de niño un fenómeno permanente. Nunca fui incrédulo. Eso hacía que a veces fuera bobo porque podía aceptar las cosas más absurdas que me contaran. En el plano ordinario no era tan bobo y no me daban gato por liebre. Esos groseros engaños que pretenden practicar los grandes con lo niños no funcionaban conmigo. Pero, lo verdaderamente fantástico, eso sí. No había la menor duda que era una cosa aceptable, viable y que podía darse en cualquier momento. Entonces era bastante lógico que cuando entré en el plano de la escritura esa aceptación se mantuviera en la medida en que el niño sigue viviendo en el adolescente y en el adulto (*Conversaciones con Cortázar* 17-47).

La percepción de lo fantástico para Cortázar parte, entonces, de una visión intersticial que aprendió a percibir desde muy pequeño. Para él, como se sabe, la realidad se abría para

formar huecos, especie de agujeros negros, que le permitían acceder a visiones engendradas de lo real y que, por lo mismo, eran mucho más aterradoras que las que surgen simplemente de la imaginación. Sin embargo, Cortázar

De niño era más sensible a lo maravilloso que a lo fantástico [...] y fuera de los cuentos de hadas creía con el resto de mi familia que la realidad se presentaba todas las mañanas con la misma puntualidad y las mismas secciones fijas de *La Prensa*. Que todo tren debía ser arrastrado por una locomotora constituía una evidencia que frecuentes viajes de Bánfield a Buenos Aires confirmaban tranquilizadamente, y por eso la mañana en que por primera vez vi entrar un tren eléctrico que parecía prescindir de locomotora me eché a llorar con tal encarnizamiento que según mi tía Enriqueta se requirió más de un cuarto kilo de helado de limón para devolverme al silencio. (*Julio Cortázar: la biografía* 35-6))

A propósito de una conferencia titulada “El estado actual de la narrativa en Hispanoamerica”, Cortázar hace alusión a la presencia de lo que se denomina lo “fantástico” o “sobrenatural”. Para lograr descargar de sentidos ambiguos al término, el escritor reflexiona sobre la relación entre su propia infancia y su futuro como escritor. Sus palabras dan cuenta de la extrañeza de lo fantástico, por lo que recurre a sus propias experiencias vividas desde la infancia y manifestadas en sus cuentos y novelas. Comienza, pues, hablando de sí mismo, se abre desde el enfoque personal para iluminar un campo poco iluminado. De esta manera va Julio abriendo caminos aludiendo(se) desde la infancia para poner en claro lo que será, de alguna manera, el aprendizaje obtenido en la niñez y manifestado en la madurez de su carrera artística (*Obra crítica* 2: 89).

Para Cortázar todo niño es gótico, debido no sólo a su ignorancia, sino sobre todo a su inocencia, incredulidad que le permite la apertura a muchos aspectos de la realidad y que sin duda alguna, posteriormente serán criticados implacablemente al instalarse su aparato lógico. “En la Argentina de mi infancia la educación estaba muy lejos de ser implacable y el niño Julio Cortázar no vio jamás encadenada con trabas o grilletes su imaginación. Todo lo contrario, se vio alentado por una madre muy gótica en sus gustos literarios y unos maestros que, patéticamente, confundían imaginación con conocimiento” (94).

Gracias a la poca firmeza educativa de su madre el niño Cortázar experimenta la liberación de su imaginación, mientras que sus profesores “vejigas infladas” inevitablemente la contenían. Según él mismo -le confiesa a Prego-, “el cuento “La escuela de noche” condensa, de alguna manera, ese sentimiento”. Al poder de la influencia materna (manifiesta en “Cartas a mamá”, “Sartasa” y “Deshoras”) se le sumó el espacio que habitaba la familia. La casa de Bánfield era de un decorado típicamente gótico, no sólo por su configuración arquitectónica, sino por terrores nacidos de las historias narradas por el universo femenino. Parece como si lo sobrenatural, traducido en relatos supersticiosos de sobremesa, produjera en ellos un extraño placer (*La fascinación de las palabras* 38). En “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” lo describe:

... y así, desde mi más tierna infancia, supe que cuando había luna llena salía el hombre lobo, que la mandrágora era una planta mortal, que en los cementerios ocurrían cosas terribles y horrorosas, que el pelo y las uñas de los muertos crecían interminablemente y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se atrevía a bajar, jamás. Pero, curiosamente, esa familia tan dada a propagar las más

horrendas historias de miedo y de terror, mantenía también un culto del valor viril, y así desde muy pequeño se me obligaba a realizar expediciones nocturnas dirigidas a templar mi hombría y mi habitación se convertía en una buhardilla iluminada por un cabo de vela al final de una larga escalera donde el miedo, vestido de vampiro o de fantasma, me aguardaba siempre (*Obra crítica 2*: 94-5).

Quizá a causa de esto, por la acumulación de lecturas ya realizadas y por los juegos imaginativos propiciados por la madre, Cortázar fue llevado a intentar exorcisar –sin una conciencia clara de ello–, tantos fantasmas, horrores y terrores por medio de la escritura de cuentos y poemas, que además de dar cuenta de lo lúgubre y lo necrófilo, intentaban aclarar una realidad mal definida en la cual, por suerte, las cosas no eran aceptadas como dadas. Es en este momento, cuando inconscientemente el niño Julio inicia una relación con la escritura no establecida, en la cual las palabras dejaban de definirse como lo dictaba el código de la lógica y la razón.

Pocas huellas quedan de una escritura temprana. Se sabe, sin embargo, a través de la entrevista concedida a Soler-Serrano, que escribía mucha poesía, buscando la rima, y que lo hizo casi desde que adquirió la posibilidad de escribir. Se habla también de una novela inicial (*Julio Cortázar-A fondo*). La propia Memé le cuenta a Goloboff que Cortázar “vivía escribiendo y haciendo cosas que creaba y después rompía ”(*Julio Cortázar: la biografía 22*). Y González Bermejo le cuenta:

A los ocho años yo ya escribía poemas y, como siempre tuve obediencia a los ritmos, al sonido rimado de las palabras y de las cosas; esos poemas, espantosos como contenido, perfectamente cursis, inocentes y sin ninguna importancia, estaban perfectamente medidos y perfectamente rimados. Sin saber que un

endecasílabo era un verso de once sílabas, escribía sonetos en endecasílabos, absolutamente infalibles como ritmo y rima (*Conversaciones con Cortázar* 17).

Sin embargo, a Prego le aclara que cuando escribió sus primeros poemas, formalmente impecables, los familiares tuvieron desconfianza de la “originalidad” del niño-poeta. La madre, avergonzada, trató de investigar la verdad con su hijo, lo cual le produjo uno de los grandes sufrimientos de su vida: “Tuve un ataque de desesperación, creo que nunca he llorado tanto” (*La fascinación de las palabras* 155). Pero a González Bermejo le cuenta lo sucedido después:

... mi madre guadó un famoso cuaderno con esos poemas que nunca me quiso dar pero que me dejó mirar hace como quince años y pude comprobar lo que [...] digo; contenido: totalmente nulo, de un niño de ocho o nueve años que se enamoró de una compañerita de juegos, soneto al cumpleaños de su tía, descripción al patio de la casa... Pero desde el punto de vista de la versificación, perfectos. Es decir que había una captación muy evidente del ritmo (*Conversaciones con Cortázar* 17).

Por eso la prosa, al principio, le presentó dificultades. “Quise empezar una novela y me tranquilé; no podía avanzar”. Escribir en prosa le resultaba una aberración, un sacrificio, la sordera frente al ritmo del verso. “Yo tenía que escribir –con toda la ingenuidad que pudiera tener aquella novela-: *el carruaje se detuvo a la puerta del castillo, coma, y fulanita de tal, descendió, punto*. Y eso era duro, no tenía el balanceo del verso (18). Sin embargo, sí la escribió y por sus palabras parece lamentarse de ello, como si el romanticismo, herencia materna, le molestara profundamente. Así lo afirma ante Soler-Serrano:

Sí, es verdad que a los nueve años escribí una novela, no tengo la menor idea de lo que es, pero sí que era una cosa muy lacrimosa, muy romántica, en la que todo el mundo moría al final. Yo he sido siempre muy sentimental y lo sigo siendo. Tengo muy mal gusto [...] en materia de sentimientos. Soy fácilmente sentimental, soy de los que lloran en el cine y luego salen disimulando la cara. Y entonces esa novela era muy lacrimosa, lo mismo que los primeros poemas. Escribí sonetos a mis compañeras de la escuela primaria, de las que yo me enamoraba fatalmente con un amor que sólo podía terminar con la muerte (*Julio Cortázar-A fondo*).

Con los años la impronta de la infancia no cambia en Cortázar, su sino, quizá, ha sido buscar(se) irremediabilmente en ese tiempo de apego materno y desapego paterno. En casi todas sus obras la evidencia de su comprensión frente al pensamiento infantil, pueril, es por demás evidente. Por un lado, se percibe en la configuración de sus personajes- niños (que curiosamente se parecen tanto a él), por otro, en las palabras del propio autor quien reconoce ante Prego que: “Hay una cantidad considerable de mis cuentos cuya temática es la infancia” (*La fascinación de las palabras* 29). En ellos demuestra conocer el papel de la escritura como *catharsis* –y liberación, por lo tanto- de problemas arcaicos y profundos: los de la primera infancia, marca irreductible en la historia de cualquier hombre o mujer.

Es a través del pensamiento gótico, fantástico, alógico y alegórico de los niños como Cortázar descubre nuevos mundos. Si él no hubiera conservado hasta la muerte la porosidad, esa cierta ingenuidad, ese buscar huecos por donde meterse para definir lo dado de una forma distinta, no hubiera sido el escritor que es. Quizá es por eso que el lector, el crítico del universo cortazariano, encuentra en los rincones, al margen, en medio

y a los lados de sus textos caminos que señalan, flechas que indican el proceder infantil, el mismo que deconstruye para construir nuevas formas de la realidad; pensamiento siempre en rebeldía, actuaciones desenfadadas que mucho tienen que ver con apuntes románticos y planteamientos surrealistas. De ahí su gusto por escribir historias fantásticas, de ahí su sentimiento frente a lo que los alemanes llaman *das Unheimliche*, lo siniestro, inquietante o sobrecogedor, que surge desde el plano de lo ordinario. Así lo explica en entrevista con González Bermejo y en su texto “El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica”:

Los niños son muy lógicos, contrariamente a lo que la gente piensa. Tienen una gran imaginación y un gran sentido del juego y, al mismo tiempo, un gran rigor lógico. Desean que las cosas queden bien explicadas, no les gusta un margen de incertidumbre, como no sea en el juego. Si [se] les cuenta un cuento de hadas donde suceden las cosas más descabelladas, lo aceptan en la medida en que es un cuento de hadas, pero [que] no [se] les diga que eso le sucedió a su tía Irene porque no se lo creen (*Conversaciones con Cortázar* 46-7). Naturalmente, el sentido de lo fantástico en la mente de un niño es siempre algo espeso y truculento y es sólo mucho después, ya de adulto, cuando algunas personas consiguen extrapolar de esa primera capacidad de verse impregnado al enfrentarse a lo pavoroso o a lo inexplicable, a fin de sentirlo y comprobarlo en planos mucho más sutiles (*Obra crítica* 2: 94).

Algunos de los cuentos de la primera etapa narrativa de Cortázar son protagonizados por niños, lo cual pone de manifiesto el buen diálogo que mantiene con el pensamiento infantil, con su mundo. En ellos aparece también, su postura crítica frente a la violación

y mutilación que los adultos ejercen sobre los infantes, con negativas y tabúes. Parece que su sensibilidad es porque “yo lo sufrí de niño”, le confiesa a González Bermejo. “Me daba cuenta hasta qué punto los grandes eran estúpidos a veces, pero no podía decirlo porque me castigaban, imponían el principio de autoridad” (*Conversaciones con Cortázar* 51-2).

De la infancia le queda a Cortázar el ejercicio lúdico, constante de toda su obra. Eso le debe a su niñez. También la renuncia a la “madurez” impositiva y castrante de la estructura de la seriedad, que termina con la actitud lúdica que todo adulto creativo debe conservar. En una tentativa de definición de lo lúdico, Cortázar percibe “lo lúdico no como una visión trivial, infantil (en el sentido que dan los adultos a la palabra infantil) sino como una actividad profundamente seria, el juego como algo que tiene su importancia en sí, su sistema de valores y que puede dar una gran plenitud a quien lo está practicando” (49). Sin embargo, para Cortázar vivir y escribir serán siempre la misma cosa:

Tengo lados pueriles a veces excesivos, probablemente. Y es que frente a cierto tipo de situaciones ante las cuales los adultos reaccionan naturalmente como adultos –y no soy yo quien se los reproche, me parece perfectamente lógico- mi reacción suele ser pueril, de juego. Eso lo sentí en mi primera juventud cuando leí ese clásico de la literatura inglesa que es *Peter Pan*, la historia de un niño que no quería crecer. Y me asimilé un poco a eso [...] En momentos en que hay que adoptar una decisión de adulto, muchas veces yo me refugio en un estado de espera, pueril, realmente infantil, como si la solución fuera a venir de otro lado, como si yo tuviera un padre todopoderoso que me va a sacar las castañas del

fuego. Nunca he sentido que eso fuera un factor negativo porque la contrapartida es esa gran porosidad, la capacidad de captación que tiene el niño y que al adulto, por razones obvias, se le va escapando” (48).

Es durante el proceso de maduración –la cumbre del sentido común y de la integración– que el adulto pierde esa porosidad. Es como si los orificios –intersticios– se fueran cerrando uno a uno cada vez que el adulto se afirma como tal dentro de la estructura que lo contiene. Para Cortázar madurar “es una operación selectiva de la inteligencia que va optando cada vez más por cosas consideradas como importantes, dejando de lado otras. Para el adulto deja de ser importante jugar a la rayuela y pasa a ser importante pagar el alquiler. El niño, como a lo mejor ni sabe lo que es el alquiler, juega a la rayuela como algo muy importante”. Y concluye: “si yo no hubiera conservado esa porosidad que tiene el niño [no] sería el escritor”, que ahora conocemos. (49).

Julio Cortázar inicia su adolescencia al término de la educación básica. La infancia, en el rigor del tiempo cronológico, parece haber quedado atrás. En 1928, según Goloboff, Julio Cortázar termina la escuela primaria e ingresa, al año siguiente, en la Escuela Normal del Profesorado Mariano Acosta donde será, como siempre, excelente estudiante, si bien ya han comenzado a apuntar otras inquietudes que le atraerán mucho en el futuro: en primer término, insobornablemente, la literatura, la música, en especial el jazz. El tercer lugar, el box (*Julio Cortázar: la biografía* 27-30).

En el terreno de lo literario, la admiración por dos profesores marcarán su vocación: Vicente Fatone, el filósofo –ya mencionado–, y Arturo Marasso, el poeta. El primero de ellos es autor de varios textos, entre ellos: *El budismo nihilista*, *La filosofía de la India*, *El existencialismo y la libertad creadora*, *Filosofía y poesía*, *Introducción al*

existencialismo y *El hombre y Dios*. Por su parte Arturo Marasso –demasiado olvidado hoy- fue profesor del Mariano Acosta; un erudito de la literatura universal. La influencia de estos dos importantes intelectuales argentinos sobre el ya joven Cortázar, resultó determinante (33).

Ávido de conocimientos filosóficos y mitológicos, sensible a la visión poética de la realidad, el joven Julio se convierte en un lector omnívoro. A la edad de 16 o 17 años, descubre *Opio* de Jean Cocteau, y parece que vino un deslumbramiento. Así se le hace ver a Prego:

... ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno [...] me di cuenta de cómo en la Argentina de mi generación, estábamos todavía atados a una tradición literaria [...] y cómo sólo de una manera parcial teníamos algunos asomos de lo que realmente estaba sucediendo en Europa [...] Ese libro fue un poco mi Camino de Damasco, porque recién en ese momento me caí del caballo. Y sentí que toda una etapa de vida literaria estaba irrevocablemente en el pasado y que delante se abría un mundo del que yo todavía no entendía muy claramente las cosas. (*La fascinación por las palabras* 59-60)

A partir del Mariano Acosta se fueron estableciendo lazos fuertes de amistad, que durarían todo lo que la vida lo permitiera. En especial, con Francisco Reta, muerto prematuramente: uno de los primeros golpes que la muerte, ese escándalo, le propinó a Cortázar. A él le dedica su libro de cuentos *Bestiario*: “A Paco que gustaba de mis relatos”. Era tal su afán de revivirlo que hasta lo convirtió en el personaje protagonista del cuento “Ahí pero dónde, cómo” integrado en la colección de *Octaedro*. Es tan vívido

su recuerdo, tan diferente al de otros compañeros de la misma época que por eso “cuando sueño [...] Paco es solamente la pieza desnuda y fría de su casa, la cama de hierro, la bata de esponja blanca, y si nos encontramos en el café y está con su traje gris y la corbata azul, la cara es la misma, la terrosa máscara final, los silencios de un cansancio irrestañable” (62).

Según Goloboff, con Eduardo Jonquiéres y otros compañeros del Normal fundaron en aquellos años, en un bar de la calle Rioja, un grupo al que llamaron “La guarida” con el propósito de celebrar conferencias y sesiones públicas de discusión sobre poesía, pintura, ciencias y música. También de esa época data su afición al boxeo, misma que iba a convertirse tarde o temprano en literatura, iba a plasmarse en textos. Ahí están “Torito”, integrado en *Final del juego*, pero que aparece publicado por primera vez en el número 16 de la revista *Buenos Aires Literaria*, en enero de 1954; *Ultimo Round*, libro collage, “Segundo viaje”, que está en la colección *Deshoras*, “La noche de Mantequilla”, que figura en el libro *Alguien que anda por ahí (Julio Cortázar: la biografía 32)*.

Del jazz: estando en Artigas, en Villa del Parque (la casa a la que se mudaron al dejar Bánfield) se compró un clarinete. La música, claro, gozaba de un sitio especial en la sensibilidad familiar, y el joven Cortázar no podía ser ajeno a ella. “El jazz ya me interesaba en Buenos Aires. Recuerdo que transitábamos con los primeros temas de Armstrong de casa en casa buscando tocadiscos para oírlos. En aquellos tiempos un tocadiscos era cosa seria. Eramos una comunidad secreta” (36).

De su gusto por la música del jazz y de su enorme interés y conocimientos sobre ella hablan muchísimos textos importantes: cuentos, artículos, páginas memorables de *La*

vuelta al día en ochenta mundos, numerosos pasajes de *Rayuela*, y, sin olvidar: “El perseguidor”.

Del jazz, le dirá a Prego, admiraba esa capacidad de permanente mutación, el hecho de que un mismo tema pudiese ser ejecutado de tan diferentes modos por cada intérprete, la falta de sujeción a un límite fijo, a marcos exigentes. Y encontrará una gran afinidad, claro está, con la literatura, tanto con la de la “escritura automática” de los surrealistas como con la propia, a la que quería sujeta sólo a un “swing”, a un ritmo: líneas en las que el tema fuera secundario y lo importante el movimiento, la búsqueda que nace de la improvisación.

Sin embargo, no sólo son los intereses nacientes los que pueblan los recuerdos de la adolescencia de Julio Cortázar, no sólo los que habitan en sus relatos, también aparecen síntomas fantasmales, patológicos, quizá derivados de su primera experiencia con la muerte cuando su madre envenenó a su gato preferido por un descuido mortal: “Mi madre cocinaba. Siempre me encantó la cocina de mi madre, que merecía toda mi confianza. Y de golpe empecé a notar que al comer, antes de llevarme un bocado a la boca, lo miraba cuidadosamente porque tenía miedo que se hubiese caído una mosca. Eso me molestaba profundamente, porque se repetía de una manera malsana” (*La fascinación de las palabras* 182).

Aquí, en este tipo de experiencias, quizá se encuentre la prefiguración de los relatos contenidos en *Bestiario*. “Ahora, lo que es extraño es cómo una psiquis, una inteligencia que trabaja en todos sus planos, es incapaz de establecer una relación entre la neurosis, escribir un cuento, curarse de la neurosis y no darse cuenta de que ese cuento era la terapia y descubrirlo después” (183). Es evidente que Cortázar fue un autodidacta

del psicoanálisis, que conoció bien la obra de Freud, y que vivió realizando una introspección profunda de sí mismo y de su entorno, fuentes conscientemente indudables de sus personajes. El mismo lo corrobora: “...cuando fui profesor de Chivilcoy, me leí las Obras Completas de Freud [...] Y me fascinó” (182).

En esta la primera juventud es cuando Cortázar descubre el juego con las palabras. “La fascinación que me producía una palabra. Las palabras que me gustaban, las que no me gustaban, las que tenían un cierto dibujo, un cierto color [...] tenían valor de fetiche para mí”(25). Esta atracción del joven Cortázar por el juego con las palabras y su afán por darles un valor mágico continúa a lo largo de su vida y se entremezcla con su creación. Prueba de ello es su gusto por los palindromas que dan origen a varios de sus cuentos. El epígrafe de “Sartasa”: “Adán y raza, azar y nada”; y otro, “atar a la rata”, son sólo escasos ejemplos.

El despertar sexual del joven Cortázar es de vital importancia. En sus obras, le dice a Picón Garfield, se percibe “el deseo del hombre de vengarse de la mujer a través del acto sexual, de abusarla, de humillarla” (*Cortázar por Cortázar* 68). Ahí está el cuento “Las armas secretas”, la Maga y Horacio, Francine y Andrés, para comprobarlo. Ahí está la orfandad paterna para entenderlo. Ahí el universo femenino tan familiar para provocarlo. Incluso “como es lógico, como todo chico que se cría entre mujeres, cuando entré en la adolescencia tuve que quitarme algunas costumbres femeninas, que se van pegando, ciertas maneras de hablar, ciertos gustos” (100).

Yo he tenido compañeros de estudios que se habían criado en ambientes análogos, rodeados de la madre, la abuela y las tías y las hermanas, y eran chicos que sufrían mucho porque realmente se habían sometido demasiado a esa especie de

matriarcado y el resultado es que después, en un mundo de hombres, sin ser homosexuales, se sentían mal, se sentían indefensos. Porque estaban habituados a que los protegieran y cuando se encontraban frente a los problemas, así, de la amistad vil, de esa relación a la vez muy tierna pero un poco brutal que tienen los muchachos entre ellos, sufrían, sufrían mucho. Me acuerdo perfectamente bien de algunos (100).

Así termina Cortázar la adolescencia, definiendo su propia sexualidad. Sin embargo, no todo en la obra de un escritor, se explica por los aspectos íntimos y particulares de su infancia y adolescencia, pero, a la luz de la palabra ya concluida del creador, se vé como algunos de ellos incidieron en sus configuraciones: nacimiento en el extranjero, el abandono del padre a tan temprana edad, un mundo familiar femenino y cerrado, su relación con las enfermedades, una sensibilidad extrema, marcas en la lengua, en la dicción y en la expresión, lecturas ávidas y fascinantes. A todo ello se suma su aguda curiosidad, sus originales gustos, su tendencia hacia la rebeldía, hacia la transgresión frente al mundo de lo dado.

Así, con todo este cargamento llegará Julio Cortázar a Chivilcoy. Aparentemente ha dejado atrás la casa familiar, la infancia, la adolescencia. Sin embargo el escritor siempre ha de conservar el lado infantil, el lado inmaduro de la adolescencia, del juego, de la palabra mágica. Rostros todos ellos que se reflejan a lo largo de su obra. El propio escritor lo reconoce, como una parte integrante de su personalidad, y goza con ello: “Yo soy muy niño todavía y muy adolescente en muchas cosas. Ya lo creo. En toda mi vida de relaciones, en mis sentimientos hay un elemento adolescente que dura. En ese sentido creo que no voy a envejecer nunca, no. No cambio, no me siento cambiar” (81).

4. Aproximación hermenéutica a la obra de Julio Cortázar: Tres cuentos que juntos narran la historia del viejo hombre que sale de casa, entra en la noche y persigue un sueño.

Como siempre, la práctica manda al diablo
toda teoría demasiado segura de sí misma.

Julio Cortázar

Los astronautas de la cosmopista 1983

Julio Cortázar, *homo ludens*, se mueve, en estas páginas, en un espacio de ritmo eminentemente erótico, impulsado por el deseo, las contradicciones vitales y la anticipación del vértigo que anhela plasmar. La constante que permea este espacio es la esperanza de que el silencio que sigue al clímax no sirva sólo de catarsis sino que coincida con la página en blanco, con el gran libro que es este mundo. Cortázar se desplaza pues en la pluralidad implícita de la aparente unidimensionalidad, en la latente polisemia que hay en la suspensión del tiempo y del espacio, mas sin negar nunca su propia historicidad.

Leer a Cortázar, en cualquiera de las páginas que elija el azar, es encontrarse ante el punto de intersección de todas las coordenadas posibles de su obra-mandala. En el borde, en la fisura, que aparece cuando la fuerza de la conciencia rompe con el hastío de lo cotidiano, con la repetición sonámbula de ser el mismo a fuerza de *siempre*.

En el intersticio el lector deja de ser puente entre dos orillas. Renuncia a ser el mediador entre la vida y la poesía. Se convierte en un pasajero, partícipe, vidente, cómplice del salto mortal, del compromiso que implica jugar con el absurdo –cincel que destruye lo *aceptado* por *ser real*. Sólo así se topa con las dos puertas de la liberación: el humor y el erotismo, estados que ayudan a *invertir* la perspectiva de lo habitual.

En principio todo lector cortazariano debe creer con el escritor que “toda esfera es un cubo” vacío y blando. Habrá que salir de casa –pues ha sido tomada por los fantasmas que habitan el país cotidiano- y meterse en él para tratar de ponerse en pie en su interior. Como sucede que en ocasiones el espacio se reduce, entonces el lector, en sus múltiples esfuerzos por alargarlo, lo convertirá en una suerte de féretro –boca abajo o boca arriba- y sentirá que es cómplice sobrio y trágico. Mas luego, logra fecundar un texto donde el desbordamiento, impulsado por la necesidad del juego, va dibujando notas, *takes* que incitan a perseguir las mariposas abandonadas en el jardín, por solas, porque nadie las ve ya.

Mientras que el ovillo de Cortázar sigue su curso y dibuja un mandala perfectamente lógico en donde entra en juego el texto. La cuestión es que en ocasiones las habitaciones se llenan de cordeles y es imposible transitar por ellas. Entonces aparece él para ayudar al pobre lector que ha quedado atrapado entre tanto juego y tanta lógica, ahogado en la maravilla, arrobado siempre entre los piolines enredados a lo largo y ancho de sus cuentos. Pero Cortázar lo sabe. Se llama a sí mismo, a Fantomas que siempre está ahí para recordarle al lector los caminos por los que hay que andar en estos juegos caleidoscópicos.

4.1. “Casa tomada”: romper la blanda pared de ladrillos

... fue así, lo escribo escuchándolo, o lo invento copiándolo, o lo copio inventándolo. Preguntarse de paso si no será eso la literatura.

Julio Cortázar

Deshoras 1982

Aunque sepa, el escritor ignora lo que escribe, lleva en andas su percepción del mundo, que se expresa –suele decirse- en el género que practique o transgreda. El oficio, de por sí, no convierte en intransferible su escritura. Es más bien, la manera en que la angustia se ubique en los renglones que vienen preñados. Una especie de fantasma gris, oscuro y transparente recorre los trazos que él compone, creyéndose impune. Al estilo de una tinta de agua, su identidad se irá escribiendo con y sobre las letras visibles, pues en todo caso la escritura es siempre doble: se transmite al papel el conjunto de ecuaciones que la vida escribe en el que escribe. Un canal virtual se abre, entonces, entre su imaginación y su obra, cuanto más él podría decir: “eso en mí que está escribiendo”. Suele producirse una coincidencia detectable entre ambas escrituras, un hilo de luz se introduce desde lo que parecía un titubeo.

Arnold Hauser afirma que “Todo el siglo XX dependió artísticamente del romanticismo, pero el romanticismo mismo era todavía un producto del siglo XVIII”. (*Historia social de la literatura y el arte* 2: 181). Desde el gótico el impulso a expresar la

voz de los sentimientos y de la individualidad del artista no había sido tan fuerte. Este sentimiento adquirió innumerables formas: “La fuga hacia la utopía y los cuentos, hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo lúgubre y lo secreto, hacia la niñez y la naturaleza, hacia el sueño y la locura [...] Sufren [los románticos] por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento” (189-190). Formas que se expresan a través de la “ilusión inconsciente” (191), arma usada para la muerte de las ideas clasicistas.

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de “el otro yo”, que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura [...] El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva [...] es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación [...] y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un [...] extraño [...] el romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco [...] [ahí] encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños [...] Descubre que “en su pecho habitan dos almas” que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa [...] en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis. Lo irracional tiene para él la ventaja [...] de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos de ensueño y éxtasis [...] De aquí el culto de todo lo misterioso y lo nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y lo macabro, lo patológico y lo perverso (196-7).

Con el paso del tiempo, de los siglos, de los cambios y los movimientos artísticos, llega el siglo XX, el cual ve la luz de su nacimiento hasta terminada la Primera Guerra Mundial. Las nuevas ideas son llamadas posimpresionistas (Hauser las llama “la vieja tierra romántica”) (487), ísmos, vanguardias, nuevas cosmovisiones que son producto del grito de dolor que expresa la realidad al ser violada, vejada, deformada. “...nos hayamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa esta realidad y no es compatible con ella” (489).

Manifestadas, firmadas, etiquetadas y catalogadas las ideas, cada nuevo movimiento -según Lauro Zapata- expresa, sin duda alguna, “una urgencia por transformar la vida cotidiana por medio de la alteración del sentido del tiempo o por medio de la unión de los opuestos en el inconsciente o de la necesidad de jugar con las convenciones sociales y estéticas” (*Humor, ironía y lectura* 116). Mas Hauser separa, por así decirlo, dos movimientos especialmente ricos por su retorno a la tradición: “el dadadismo, como el surrealismo [...] son una lucha por lograr un expresión directa, es decir, son un movimiento esencialmente romántico” (*Historia social de la literatura y el arte* 490).

Julio Cortázar, en su ensayo “Surrealismo” distingue al surrealismo de otros movimientos porque “el surrealismo no es un *nuevo movimiento* que sigue a tantos otros [...] Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal [...] Una *literatura* deja instantáneamente de ser instrumento suficiente [...] Surrealista es ese hombre para quien *cierta* realidad existe, y su misión está en encontrarla.” (*Obra crítica* 1: 107)

En su texto “Un cadaver viviente” advierte con respecto a un surrealismo que por siempre tendrá su espacio en la historia de la cultura:

conviene acordarse de que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: *El cadáver exquisito beberá el vino nuevo*. Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado puede lanzaros dentro, a conocer de veras esta tierra que odiáis a fuerza de ser finos, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros. (*Obra crítica 2*: 180)

La realidad dual es la base esencial de la cosmovisión del surrealismo francés. Por un lado está una realidad visible, concreta, razonable, vigilante y consciente; conocida y reconocida; regida por la vida cotidiana, por la inteligencia y los sentidos. Los hábitos, la acción práctica, el trabajo y la tradición son sus elementos coreográficos. Es entonces, una realidad comprensible y comprendida, cómoda y tranquilizante, enemiga reacia de lo perturbador. Dentro está, la realidad intuida, el imaginario libre, deseoso... incontrolado por inconsciente. Realidad negada por inexplicable, invisible e invencible. Cara alógica, desconocida; imagen soñada, presencia alucinatoria, obsesiva. Su proceder es sospechoso: se cuela en la vida cotidiana de la señora del orden y del señor trabajador, para estorbar, trastocar, perturbar pues se burla del hábito para jugar a las escondidas con la tradición bien sentada en la cabecera de la mesa. Amenaza porque devela y desvela. Descubre lo escondido, lo subterráneo, las mentiras del tabú social.

¿Podrán ambas realidades dejar de ser particulares para gozarse en el absoluto? ¿Acaso no fue ésta la búsqueda de Artaud y finalmente, el camino de su locura⁴⁹? ¿No es el arte el vaso comunicante entre ambas, fusionador de una dicotomía que maldice al ser desde su principio? ¿Será la escritura, como imagen, metáfora y analogía, el medio para re-crear un mundo suprarreal donde se anuden la luz y la oscuridad? ¿Es el texto literario la imagen del sentido absoluto, unión de trozos de significantes reconocidos e irreconocibles?

Narrar es a menudo, para Julio Cortázar, trazar dos mundos y ponerlos en relación⁵⁰. En este sentido en una de las numerosas entrevistas que cita Alberto Cousté, declara: “Tenemos que obligar a la realidad a que responda a nuestros sueños, hay que seguir soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible, hasta *realizarnos* y descubrir que el paraíso perdido estaba ahí, a la vuelta de todas las esquinas” (*El lector de... Julio Cortázar* 80)⁵¹. Y posiblemente lo que aparece ante la mirada que dobla para seguir otro camino son dos mundos en uno, continuados, enfrentados, duplicados especularmente, dos y un mismo equívocamente concebido como doble.

⁴⁹ En su ensayo crítico “Muerte de Antonin Artaud”, Cortázar intuye que la locura del surrealista francés “es un testimonio de la lucha entre el *homo sapiens* milenario [...] y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total.” (*Obra crítica* 2: 155)

⁵⁰ A pesar de que son innumerables los ensayos que parten de la hipótesis de que Julio Cortázar es un escritor surrealista y de que él mismo (en su época temprana de ensayista) explora el tema, en ningún momento el presente análisis interpretativo-reflexivo pretende aproximarse a tal planteamiento. Aclaración que encuentra sustento en un supuesto de Carlos Oliva Mendoza: “...si bien él [Cortázar] tiene afinidades con las vanguardias, nunca abandona un tono crítico hacia éstas [...] utiliza las vanguardias para remontarse más atrás [y por delante] de las mismas” (*Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela* 36).

⁵¹ Alberto Cousté toma la cita de un texto titulado “Entrevista” en el cual la revista *Alcor* núm. 29, correspondiente al año de 1964, publicada en Asunción, Paraguay, le plantea a Cortázar una serie de preguntas que él responde por correo. La publicación no posee numeración de página.

Narrar dos mundos a la vez: esta especie de matriz narrativa de los relatos de Cortázar remite ineludiblemente a otro registro dual –en fusión- fundamental: por una parte la literatura fantástica como género con todos sus nombres intrauterinos; por la otra, la impronta de la literatura latinoamericana y las condiciones de su constitución, su producción y su circulación.

La narración fantástica también se apoya, como se sabe, en la cuidadosa articulación de dos mundos: uno cotidiano y reconocible, tranquilizador, y otro desconocido y ambiguo, inquietante. La manera en que uno de esos mundos va contaminando al otro da la clave del género. En el caso de la literatura latinoamericana, ésta puede definirse igualmente por las marcas de ese relato en duplicación: la tradición narrativa latinoamericana también se apoya en una formulación de ese tipo, según la cual hay dos mundos que son contados a la vez. Ya en las crónicas y en los diarios de los conquistadores hispánicos se inscriben estas características: América sólo puede ser leída desde el diccionario europeo, que es el que da nombres y significados a lo que se ve y se conoce, permitiendo su comprensión. De allí en más, narrar lo latinoamericano es en cierto modo narrar la relación (nuevamente, en sus múltiples variantes) de un mundo desde otro mundo. Basta pensar, por poner tan sólo un ejemplo, en *Los pasos perdidos*⁵² de Alejo Carpentier: la historia cultural de América Latina cabe en el relato de esa doble articulación; en su diversidad pueden leerse las diferentes concepciones de la identidad del continente.

⁵² En *Los pasos perdidos* un músico, cuya vida se desliza entre las adulteraciones y los falsos valores de la civilización, emprende un viaje al interior de la selva sudamericana en busca de unos primitivos instrumentos musicales de los aborígenes. En contacto con la naturaleza virgen y con seres que viven una existencia bastante elemental, se ve retrotraído al pasado y al mismo tiempo cree renacer, y siente renovada su capacidad para emplear más plenamente sus facultades, como la de amar, por ejemplo. Olvidándose de su teatral esposa y deshaciéndose de una amante decadente y perversa, acepta el amor íntegro y simple que le ofrece Rosario, una morena que se designa a sí misma, expresando su entrega, “tu mujer”. Pero no se cortan así de simplemente las cadenas que los atan al mundo “civilizado”.

Si Cortázar ve por detrás de las vanguardias al romanticismo inglés y norteamericano, también es capaz de ver por delante de ellas a movimientos menos reconocidos, pero muy importantes para su producción: el neobarroquismo latinoamericano, la música popular desde el tango hasta el *jazz*, de los espectáculos boxísticos hasta los comics, para culminar en una búsqueda rebelde y utópica al desear rescatar los derechos humanos y ensalzar los movimientos guerrilleros de la América Latina. Muchos es el otro Julio, entonces. Y en sus cuentos se aprecia ya la salida hacia el exterior, la expulsión de un mundo inconsciente hacia la conciencia social. El mundo establecido, limpio, impenetrable ha sido tomado, por tanto otro espera. En lugar de perderse en la vida cotidiana, se arriesga a dar un salto insólito, provocar la realidad para que revele el Absoluto. Dejar el mundo conocido significa abandonar el tejido, cerrar con llave el cuarto siempre habitado de la misma forma, clausurar el mundo-cangrejo⁵³ de lo conocido para que nadie más entre a él.

“Casa tomada”⁵⁴ es un cuento integrado a *Bestiario* en el que se presenta una situación muy concreta: es la historia de dos hermanos de distinto sexo —él e Irene⁵⁵— que habitan la casa familiar y que son despojados de ella por alguna cosa misteriosa que

⁵³ En su texto “Así se empieza” Cortázar hace alusión al cangrejo en analogía con la cotidianidad: “no se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 7).

⁵⁴ “Casa tomada” es el primer cuento que Cortázar publica y lo hace en una revista dirigida por Jorge Luis Borges, “Los anales de Buenos Aires”, no. 11, en diciembre de 1946. El cuento fue ilustrado por Norah Borges, hermana del escritor argentino. Posteriormente, Cortázar integra el texto a su primer libro de cuentos publicado, *Bestiario*, que aparece en Buenos Aires bajo el sello de la Editorial Sudamericana en 1951.

⁵⁵ Irene, que “significa paz, es una de las tres Horas hijas de Zeus y Temis que simbolizan las horas del día. En la época temprana de la mitología griega Irene era llamada Talo que simboliza tallo o retoño y que se relaciona con la fertilidad de la tierra. Las Horas cumplen diversas funciones relacionadas tanto con la ley establecida por los dioses como con la fecundidad. Criaron a Hera, recibieron a la diosa Afrodita en el momento de su nacimiento, forman parte del séquito de Dioniso, son compañeras de Perséfone, seguidores del dios Pan, custodian las puertas del cielo y enganchan y desenganchan los caballos del carro del Sol.” Según Robert Graves, “es famosa la imagen de Irene con el niño Pluto en brazos (en griego, riqueza), debida al escultor Cefisodoto”. (*Diccionario de Mitología Clásica* 340)

emite ruidos. Sin que ellos sientan el menor temor, la fuerza desconocida los hace huír de los espacios habitados hasta que finalmente abandonan la casa, la cierran y tiran la llave por una alcantarilla.

Para Davi Arrigucci, “Casa tomada” no es más que el inicio, el principio de toda la trayectoria literaria de Julio Cortázar. Para él toda la historia literaria del escritor tiene su punto de parte “cuando una extraña e invisible presencia invade, poco a poco, la comodidad de una casa en Buenos Aires”. Nace también cuando Cortázar entrega, allá por la década de los cuarenta, el texto para ver si era posible que fuese publicado. “Al irónico secretario de la revista [...] le causó una fuerte impresión la altura insólita del muchacho que traía la historia manuscrita [...] le gustó el cuento y lo publicó con dos ilustraciones de su herman Norah” (*El alacrán atrapado* 13). Ahí, en una tarde bonaerense cualquiera, Borges y Cortázar se unían por primera vez en torno a “Casa tomada”. Este el cuento que, bautizado por Borges, inaugura el ficcional universo de lo neofantástico cortazariano.

Ya otras obras había escrito Cortázar. Sin embargo, en su primera serie de cuentos publicados se detecta que *ya todo está ahí*: su rebelión, incitada por la irrupción abrupta de realidades insospechadas, la implacable precisión de cada una de sus palabra, los encuentros fuera de lugar, la sensualidad y la insinuación, la autoconciencia. Ahí está ya “un universo poroso y abierto [...] una búsqueda intelectual [...] una búsqueda erótica, metafísica, [...] política, pues en los intersticios de la realidad degradada que acaba por denunciar, entreveía pasajes para una realidad digna del nombre”. (14)

Bestiario es el texto matriz que alberga no sólo “Casa tomada. En entrevista con Ernesto González Bermejo, Cortázar comenta que en el libro se reúnen una serie de

relatos en los cuales, “la complejidad es casi siempre de orden patológico. Son aberraciones, son excepciones a las reglas [...] donde lo fantástico se da en situaciones marginales de vida que sólo le pueden ocurrir a una persona en un millón” (*Conversaciones con Cortázar* 30). Narraciones prefiguradas en el “lado morboso de mi imaginación como cuentista” (31), en el centro del inconsciente colectivo, donde habitan los arquetipos o temas recurrentes, como el incesto, que “se notan sobre todo en la primera parte de mis cuentos [en los cuales] he sido totalmente inconsciente de lo que escribía. Después, cuando alguien hizo la reseña, la comparación de una serie de cuentos, vi aparecer la noción de lo incestuoso de una manera más o menos explícita” (36).

Citado por Víctor Antonio Bravo, Noé Jitrik, en su ensayo “Notas sobre la zona sagrada y el mundo de los otros, en *Bestiario* de Julio Cortázar”, integrado al texto *El fuego de la especie*, ha señalado las formas del mal, como ese otro ámbito que acecha o irrumpe en el ámbito de lo cotidiano:

Si la “casa” en “Casa tomada”, es presentada como el recuento en el que de pronto sobreviene un enemigo que nos expulsa, en “Cefalea” [cuento también integrado a *Bestiario*] se aclara el sentido de la “casa” y el papel que juega en ambas narraciones: “entonces la casa es nuestra cabeza”. Y si al consumarse la expulsión “casa” y “enemigo” se fusionan, se sigue de esto que las fuerzas invasoras están en nosotros mismos, que la expulsión se produce a partir del momento en que conseguiremos objetivarlos y ponerlas afuera (*La irrupción y el límite* 91).

Ricardo Piglia considera que “Casa tomada” representa la mejor época de Julio Cortázar: “el esteta vanguardista y refinado” (*Crítica y ficción* 45) es el prototipo del escritor

aceptado en la Argentina de las décadas 40 y 50. Mas, la trama básica de las obras cortazarianas se teje en la “ideología de la negatividad y el rechazo” (46). Si ésta es su manera de llamar a la rebelión, queda aceptada, pues no puede ser comprensible que en estos tiempos que soplan aún quede, entre los argentinos, el resquemor que por muchos años persiguió a Cortázar. No obstante es relevante registrar opiniones como ésta puesto que no deja de ser cierta la importancia que tuvo para la literatura universal la aparición de *Bestiario*.

A pregunta expresa de Picón Garfield, Cortázar explica como estos primeros cuentos⁵⁶, entre los que se encuentra “Casa Tomada”, lo ubican dentro de una generación literaria argentina definida por la influencia europea, Borges y Arlt, dicho de otra forma: por lo lejos, lo alto y lo bajo. Relatos que

se sitúan en una línea muy muy intelectual [...] Era bastante lógico imaginar que mi ubicación en esa época, en el año 50 aproximadamente, era ponerme del lado de los escritores más refinados, más cultivados y también en alguna medida más extranjerizantes, es decir, muy vueltos hacia las literaturas europeas, sobre todo anglosajona o francesa [...] la influencia que tuve de Borges [...] fue una influencia moral [...] me enseñó la severidad, ser implacable con uno mismo [...] Roberto Arlt [...] es una enorme fuerza creadora [...] Borges fue un impacto inolvidable y en ese sentido yo me ubiqué automáticamente, digamos, en la línea hiperintelectual argentina de la época. Pero todo es ambivalente, también había

⁵⁶ Cortázar le señala a González Bermejo que esos primeros cuentos no son sus primeros escritos. “Había publicado *Los reyes* de manera un poco clandestina, y sólo tres años después apareció *Bestiario*. Debo haber pecado de vanidad porque me había fijado una especie de techo, de nivel muy alto para empezar a publicar [...] El día que consideré que había tocado ese *plafond* que yo mismo me había marcado, entregué los cuentos de *Bestiario*. Antes [...] podría haber publicado dos libros de cuentos que se quedaron por ahí, aquella novela inmensa, dos novelitas cortas, algunos ensayos, un montón de textos [...] y todo eso me negué a publicarlo” (*Conversaciones con Cortázar* 28).

descubierto a los de Boedo [...] todo el lado porteño de la ciudad que hay en los cuentos de *Bestiario* [...] eso se lo debo a Roberto Arlt (*Cortázar por Cortázar* 11-12).

Dos mundos, dos polos, dos hilos que Cortázar teje, une, pega para hacer de Florida y Boedo dos percepciones del mundo distintas, dos formas de escribir, de pensar, de vivir, una sola expresión. A Cortázar le “tocó estar un poco en los dos polos de manera totalmente inconsciente porque [...] en los cuentos de *Bestiario* lo fantástico nace de una situación muy realista, de un episodio de todos los días, cotidiano, con gente vulgar [...] Eso yo lo hice de manera completamente inconsciente [...] En realidad nunca sé nada de mí mismo; son ustedes los críticos los que me muestran las cosas...” (13-14). Más no sólo la crítica es la que da cuenta del escritor. En su obra está inscrito todo lo que él es, por lo menos así lo afirma Cortázar: “algunos de mis cuentos, sobre todo los primeros [...] pueden dar una idea sobre mi persona profunda [...] Yo nunca me he ocultado demasiado. Tampoco soy muy confesional, tampoco soy muy autobiográfico” (44). Aún y cuando, “mis personajes [...] un poco son lo que soy yo. Van un poco más allá [...] consiguen quizá un poco más que yo en algún camino, pero en definitiva no hay una diferencia demasiado grave (119).

Para Graciela de Sola los cuentos de *Bestiario* son “expresión de la náusea y de la angustia. *Bestiario* inicia el estilo *antiliterario* de Cortázar, es decir, la disolución o reducción de las formas, el registro de la ironía. Una alternancia analítico-patética da ritmo especial a estos cuentos, muchos de ellos escritos en primera persona...” (*Julio Cortázar y el hombre nuevo* 44); mecánica que le brinda una objetividad al relato. Sin embargo, esta frialdad no es más que la máscara falsa que encubre un clima de angustia y

horror, que en ocasiones refleja el gran teatro que es la vida. “Casa tomada” es ejemplo de esa falsa objetividad adoptada por una voz que cronologiza el relato, de la cual se desprende una expresión de miedo a lo desconocido, y la realización de una huída. Es el cuento que guarda la historia de dos hermanos que ven restringido su sitio en la casa a medida que avanzan los ruidos del fondo. Ambos terminarán abandonándola a sus nuevos, misteriosos e indeterminados ocupantes⁵⁷.

Los cuatro primeros párrafos de “Casa tomada” constituyen el inicio del relato, una introducción que finaliza, como la mayoría de las partes subsecuentes, con una especie de epifonema⁵⁸ a modo de conclusión de lo dicho y que es, sobre todo, una forma de introducir la objetividad del narrador que da al cuento una atmósfera de normalidad cotidiana. Parece como si el narrador intradiegetico ubicara al lector para que éste lleve a cabo una mirada general de la casa, de la situación, de ellos, de Irene y de su manera de

⁵⁷ Muchas han sido las interpretaciones que se han hecho sobre “Casa tomada”. Para Mario Goloboff tal proliferación se debe a dos situaciones: por un lado “su creciente y merecido éxito”; por otro la “combinación de pistas y de ocultamientos que crean una suerte de vacío significativo, un no dicho, un no expresado, y que por eso mismo da lugar a múltiples interpretaciones”. En seguida, el autor de *Julio Cortázar: la biografía* señala como esta multiplicidad de perspectivas, finalmente, recorre un camino corto: “Desde aquellas que ven en el cuento la readaptación, una vez más, del mito del laberinto [...], hasta las que repetidamente ven en él la imagen del peronismo como invasión de la casa paterna, tranquila, burguesa”. Más adelante, Goloboff da su propia interpretación al proponer como el tema “fundamental”, el de “la invasión por parte de fuerzas extrañas y muy poderosas al recinto de la comodidad” no es más que el “reflejo de uno de los temores más acuciantes” del medio en el que vivía Cortázar. (76). Sin embargo, es la psicocrítica la que ha difundido por mayor vehemencia una buena cantidad de interpretaciones las cuales, en su mayoría, toman una sola direccionalidad: la del incesto. En su texto crítico Paciencia Ontañón de Lope estima “que es en dos artículos donde se ha dado la clave: el de Jean L. Andreu, “Pour une lecture de “Casa tomada” de Julio Cortázar”, en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso Brésilien* (Caravelle), Université de Toulouse-le-Mirail, núm. 10, 1968; y el de Eduardo G. González, “Hacia Cortázar, a partir de Borges”, en *Revista Iberoamericana*, vol XXXIX, jul-dic., 1973, núms. 84-85”. En éste último “el incesto está impuesto por la casa, por la familia”. En el otro, “el origen del incesto es [...] consecuencia de la cohabitación [...] pero plantea una solución: la relación incestuosa se resuelve en el momento en que la pareja abandona la casa (90) [...] puesto que se trata de dos hermanos que viven [...] en abierto incesto, merecen un castigo, el cual está implícito al final de la narración”. Finalmente, para Ontañón de Lope, “Casa tomada” es “una historia de culpa y castigo, lo cual supone la existencia de *buenos* y *malos*, donde éstos deben de recibir la punición correspondiente” (*En torno a Julio Cortázar* 123).

⁵⁸ Según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Berintáin epifonema es una “figura lógica [...] [que] se presenta [...] dentro de un contexto que lo amplía y explica [...] o bien [...] como una exclamación conclusiva [...] Lausberg lo define como sentencia...” (192)

vivir regida por un tiempo cronológico que marca cada una de las actividades a realizar, todas ellas vinculadas a la casa y a la única salida (sabatina) que realiza el hermano. Desde un primer momento el escritor hace vacilar al lector quien posiblemente vea en el narrador al protagonista del relato. El cronista no es más que testigo –narrador del recuerdo- e incluso, en algunos pasajes parece que Irene es la protagonista del relato desde un punto de vista extradiegético. Sin embargo, es la casa quien lo es al ser antropomorfizada. Ella cobra entonces, un valor predominante e incluso se convierte en actante fundamental para el relato. Hay una analepsis inicial que da cuenta del gusto de los hermanos de habitar la casa. En seguida, el narrador, hace una breve referencia al presente (“hoy que las casas sucumben a la más ventajosa liquidación”) (13), sin embargo la analepsis se restablece de inmediato. Hay otras instantáneas del presente a lo largo del cuento: “es de la casa que me interesa hablar y de Irene porque yo no tengo importancia” (14) y al mencionar que la parte delantera de la casa era tan pequeña que “daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora” (16). Aún así el tono del recuerdo, es tan fuerte que ensordece: la escritura de la memoria que “guardaba los recuerdos” (13). Esta primera secuencia narrativa finaliza con un “era hermoso” (15) refiriéndose a ver tejer a su hermana, que incide en la nostalgia de un tiempo perdido.

Tras la parte inicial aparece un espacio en blanco usado como soporte simbólico externo para así introducir la pausa descriptiva que antecede a la primera toma de la casa, por parte de los ruidos misteriosos. Esta primera suspensión de la trama es fundamental por cuanto la describe, ahondando en la importancia de la espacialidad narrativa. La mirada del lector reduce así su margen de encuadre al pasearse por habitaciones y pasillos. El lector entra “a la casa por un zaguán con mayólica” abre “la cancel” y pasa

“al living”; a los lados están las dos puertas de los dos dormitorios, “el baño y la cocina”; al frente está el pasillo que conduce “a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño”. La parte de atrás, la que “mira hacia Rodríguez Peña”, no era habitada, sólo albergaba la presencia de los hermanos “para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles”⁵⁹. Polvo que proviene del exterior, que a pesar de ser Buenos Aires una ciudad limpia (“eso se lo debe a sus habitantes y no a otra cosa”) el viento deposita la tierra entre los muebles; “da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos” (15-16). Un exterior que sólo es polvo, que al entrar por la puerta cancel, pues no hay descripción de ventanas o de alguna otra apertura en la casa⁶⁰, y depositarse en los viejos y antiguos objetos les vuelve necesaria su rápida expulsión. Nada fácil es sacudirse *el afuera* invasor aunque sean buenos los aires que parece que todo lo que llevan es tierra.

En seguida aparece otro espacio en blanco que da pie a una analepsis: “Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles.” (16). Lo que rememora el narrador es la primera toma que se da enmarcado por el tiempo objetivo de la narración que marca la cotidianidad de las acciones: “eran las ocho de la noche [...] Irene estaba tejiendo [...] y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate”

⁵⁹ En el *Diccionario de alquimia, cábala y simbología* casa “como todo aquello que pueda contener algo, se encuentra asociada a la femenino. En un sentido místico simboliza el continente de la sabiduría, es decir la propia tradición. Hablando arquitectónicamente, cada elemento tiene su propia razón de ser. La fachada es el lado masculino de este conjunto; los pisos, la verticalidad del espacio; el techo es la cabeza, el pensamiento; mientras que el suelo corresponde a lo inconsciente, a los instintos”. (Fernández-Checa 111)

⁶⁰ Esta ausencia de ventanas sugiere el carácter tétrico de la casa, por ende, la atmósfera de angustia que puede generar y que caracteriza a todo espacio opresivo.

(16). (Esta acción es de suma importancia pues el hermano responde a un deseo corporal, casi fuera del horario implícitamente establecido). Entonces, el narrador se dirige a la cocina (el lector lo sigue con la mirada), ahí es “cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca” (16). El sonido era impreciso. Entonces aparece un segundo ruido “al mismo tiempo o un segundo después del primero”(16-7). El personaje, después de clausurar la parte del fondo con la llave que “felizmente [...] estaba puesta de nuestro lado” y pasar el cerrojo de la puerta de roble, le informa a la hermana quien, en un primer momento, se sorprende, más sin embargo, parece que fuera algo esperado pues los personajes retoman sus acciones: él ceba el mate y ella, quien “tardó un rato en reanudar su labor”, retoma el tejido. El diálogo entre los hermanos es muy breve, casi telegráfico, e iniciado por el narrador: “Han tomado la parte del fondo [...] ¿Estás seguro?”, pregunta Irene. (Él asiente). “Entonces tendremos que vivir de este lado”, responde Irene. La frase “Han tomado la parte del fondo” genera dos respuestas, propias del absurdo, respecto a la irrupción: lo innominado de los invasores (y la ausencia de interés por saber quiénes son) y el tratar de adaptarse a la nueva situación, sin plantearse la causalidad del hecho. Tras esta primera toma el narrador concluye como si de hecho ésta fuera la única conclusión o recuerdo que le queda: la referencia a la prenda gris que en ese momento tejía su hermana: “a mi me gustaba ese chaleco” (17).

Tercer espacio en blanco. La narración gira en torno a las ventajas y desventajas de que se haya tomado la parte “profunda” (13), la de atrás. La limpieza de la casa se había reducido tanto que “aun levantándose tardísimo, a las nueve y media, por ejemplo, no daban las once y ya estábamos de brazos cruzados”; así que “Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer”, mientras él se puso a “revisar la colección de

estampillas [de su padre] para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene” (18). Ahí cenaban las “fuentes de comida fiambre” que dejaba preparadas Irene, mientras él hacía el almuerzo pues “siempre resulta molesto tener que abandonar los dormitorios al atardecer y ponerse a cocinar”. Por eso ella se acostumbró a estar con él en la cocina, hecho singular para ambos. Sin embargo, “los primeros días nos pareció penoso”(17) pues muchas cosas personales, diversos recuerdos y prendas habían quedado atrapadas tras la puerta de roble: los “libros de literatura francesa” concentrados en una biblioteca situada en la parte posterior; “un par de pantuflas”, la “pipa de enebro y creo que Irene pensó en una botella de Hesperidina⁶¹ de muchos años [...] “Nos mirábamos con tristeza [...] (pero esto solamente sucedió los primeros días)” (16-7-8). Irene inventaba nuevos puntos para el tejido, “un dibujo de trébol”, mientras él compartía con ella “el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy”. En este sentido, lo que el texto parece insinuar es que ella está prediciendo un enlace matrimonial⁶², lo está tejiendo; mientras él lo está sellando con la esperanza de que en algún momento ese “silencioso matrimonio de hermanos” (14) pueda ser realidad. Sin embargo, también parece ilustrar, por medio del tejido trebolado, una tercera presencia, a la cual, él, por su parte, parece convocar al padre a través de las estampillas; o la casa que ha manifestado su atropomorfización por medio de los ruidos-presencia; o el exterior que ha sido repudiado y finalmente aceptado. Al finalizar esta

⁶¹ La Hesperidina proviene de “un fruto carnoso de corteza gruesa, dividido en varias celdas por telillas membranosas; como la naranja y el limón” (*Enciclopedia Cultural* 8: 209), por lo cual se infiere que es un medicamento que contiene vitaminas que previenen la gripe.

⁶² Según el *Diccionario de símbolos y mitos* el trébol “se consideró de buen augurio [...] En la mañana de San Juan, las muchachas francesas suelen consultar el trébol para saber si harán un buen casamiento.” (Pérez-Rioja 405). En cambio en el *Diccionario de alquimia, cábala y simbología* “cualquier forma trebolada, simboliza el conocimiento de la naturaleza divina como resultado del esfuerzo y el sacrificio [es] emblema de la Trinidad.” (Fernández-Checa 354)

cuarta secuencia aparece otro epifonema con valor de sentencia, que no puede ser más significativo: “Se puede vivir sin pensar” (19).

De nuevo un espacio en blanco. Un descanso al lector que ya conoció a los hermanos, la casa en la que habitan, que ya experimentó, además, la aparición de los ruidos, la clausura de la parte posterior de la casa y la vuelta a la normalidad, cotidianidad siempre vivida y parece que nunca pensada. Enseguida Cortázar encierra entre paréntesis las descripciones nocturnas que el narrador hace de la casa y de ellos mismos. Es como si el relato se suspendiera para acotar la noche y sus criaturas: el sueño “en alta voz”, voz “de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta” de Irene y “que me desvelaba enseguida”; los insomnios de él y sus sueños que “consistían en grandes sacudones” como “Irene decía”; lo que oían, incluso sus respiraciones, sus ademanes; todo sabían del anochecer, del dormir, del soñar del otro a pesar de que “nuestros dormitorios tenían el living de por medio [...] Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los mutuos y frecuentes insomnios”. La casa, sus ruidos diurnos (“el roce metálico de las agujas de tejer”, el “pasar de las hojas del álbum filatélico”) eran apenas percibidos. Sólo cuando los hermanos hacían uso de “la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz más alta o Irene cantaba canciones de cuna”, quizá para romper el silencio, quizá como una forma de esperanza, o sólo como medio para auyentar o someter a lo ominoso. De noche evitaban el mínimo ruido. El silencio nocturno era casi siniestro. “Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en voz alta, me desvelaba en seguida” (19).

La última parte del relato esta antecedida también por un espacio en blanco, como si se tratara de lograr un montaje cinematográfico, o como una exposición de fotografías en la que en cada una de ellas se aprecia una acción específica, casi a la manera de un story board. Por segunda ocasión es él, el hermano, quien al sentir sed (o ganas de tomar mate, como en la primera toma, y que bien puede simbolizar el deseo sexual), escucha, “desde la puerta del dormitorio (ella tejía)”, el ruido “en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño [...] o en pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro”. Han tomado “este lado de la puerta de roble”. ¿Se puede habitar una casa sin acceso a estas dos habitaciones clave –el baño y la cocina- para satisfacer las necesidades más humanas posibles? ¿Qué relación existe entre las dos tomas y el que él haya sentido necesidad de ingerir líquido (mate, agua) e Irene tejiera? ¿Tiene, el deseo de tomar líquido, relación con la purificación, con la fertilidad, con la regeneración, con la fluctuación de los deseos y de los sentimientos, y su animación? ¿Esta animando el hermano un deseo erótico ahogado, contenido, manifestado en ruidos? ¿Está alentando acaso un nuevo principio? ¿Para desenmascarar un placer furtivo? ¿Para desintegrar o abolir toda una historia? ¿Para reabsorber su genealogía e iniciar una nueva era preñando simbólicamente a Irene?⁶³ Y ella ¿teje mientras espera una señal? ¿La de él? ¿La de la hora de partir y huir? Ahora sí los personajes se inquietan, se mueven: Irene ha dejado de tejer y ha ido a posarse a su lado para entre ambos cerciorarse de la existencia y cercanía de los ruidos. Ambos guardan silencio para escuchar mejor. “Apreté el brazo de Irene y la

⁶³ Todos estos cuestionamientos parten de la amplia simbología contenida en el elemento *agua*, consultada en el *Diccionario de símbolos y mitos* de José Antonio Pérez-Rioja, en el *Diccionario de alquimia, cábala y simbología* de Felipe Alonso Fernández-Checa y en el texto de James George Frazer titulado *La rama dorada*. Según este último, beber agua caliente mantiene vivo en ánimo en oposición a tomar agua fría. (50). En este sentido, cabe hacer notar que el hermano sí ingiere el mate (bebida caliente) pero no llega a tomar el agua (fría o al tiempo, según el sentido común) que le quitará la sed, misma que puede bien ser símbolo de una infertilidad deseosa de humedad que le proporcione el cambio de vida, que por lo menos en su interior parece desear.

hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras” (20). Dejaron todo atrás: el dinero y los libros de él; el tejido y las prendas de ella. El hermano ha suplantado los hilos de lana por su brazo que rodea la cintura de su hermana. “Eran las once de la noche” (20) cuando salieron presurosos e indefensos “(yo creo que ella estaba llorando)” para alejarse de “la casa tomada” (21). Él ha cerrado con llave “No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera a la casa, a esa hora y con la casa tomada”. A González Bermejo le aclara:

En mis primeros cuentos, de *Bestiario*, por ejemplo, [...] en el último párrafo de todos los relatos, el que los define, donde en general está la sorpresa final de lo fantástico, el desenlace (ya sea brutal o patético), está armado sobre un esquema rítmico inflexible. La ubicación de las comas, el encuentro de un sustantivo con un adjetivo, un tiempo de verbo, la caída de una frase hacia el punto final, se dan como [...] una partitura musical (*Conversaciones con Cortázar* 102).

Paulatinamente la irrupción del mal se da desde un *afuera*, inabarcable, algo que toma el ámbito de los personajes en forma progresiva: primero la parte de la casa donde quedan prisioneros los libros de literatura francesa y, posteriormente la parte donde queda el tejido. Esta irrupción de un ámbito en otro se expresa de una manera compleja, puesto que el invasor destruye el autoaniquilamiento que los hermanos han hecho con sus propias vidas. Es la lógica del absurdo: el mal como para-bien.

La configuración de “Casa tomada” está vinculada a otro relato anterior pero de orden onírico. Ante Omar Prego, Cortázar reconoce sus propios sueños como material básico para su creación: “Muchos de mis cuentos nacen de sueños [...] al despertar

arrastró conmigo jirones de sueños pidiendo escritura [...] muchos cuentos míos nacen de imágenes oníricas, son una tentativa de poner en escritura visiones o entrevisiones del sueño”. Para Julio el sueño frente a su especificidad, no es evasión de lo real, sino la parte auténtica de la realidad que se debe cultivar dentro de lo cotidiano; el sueño frente a lo literario, “es un aporte que viene, no de mi plano racional [...] y eso tiene tal fuerza, precisamente porque no es consciente, porque viene de abajo, viene de adentro, que te obliga en mi caso a escribir un cuento dejándome llevar por el azar” (*La fascinación de las palabras* 36-152-153); el sueño en la vida es masa moldeable según los deseos que brotan del libre juego de la imaginación. Porque la realidad que se presenta a diario no vale mucho si no se crea un mundo propio. Quizá es por eso que Cortázar cita una inscripción realizada en el exterior del Teatro Odeón de París que dice: “Desabotónese el cerebro tantas veces como la bragueta” (*Último round* I: 95).

Desde el comienzo de su producción literaria se observa la predilección por el sueño como parte fundamental de su visión de la realidad. Es en el mismo texto-collage donde Cortázar explica claramente la importancia del sueño, misma que versifica en un poema titulado “El sueño”:

El sueño, esa nieve dulce
 que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
 debajo, sostenido por hilos musicales,
 el otro que despierta (54).

Para Cortázar la literatura, nacida de sueños o de realidades, es un juego fantásticamente humano, donde probablemente se entrelaza todo. Sueño y juego serán entonces dos instancias importantes en la obra cortazariana. La diferencia entre una y otra es que la

primera le permite obtener imágenes y la segunda sustituir la realidad por instancias indeterminadas. Es el movimiento entre la introversión del sueño y la extroversión del juego. Al respecto, Cortázar reconoce ante Omar Prego que desde ambas particularidades la creación literaria “purifica los recuerdos dolorosos y los convierte en placenteros”. En este sentido “sigo siendo ese cronopio que [...] escribe para su propio regocijo o su sufrimiento personal, sin la menos concesión” (*La fascinación de las palabras* 19).

En “Para una espeleología a domicilio” Cortázar sugiere al lector que abra la puerta prohibida, “puesto que toda prohibición es un claro consejo”. Esta apertura – “que está bajo tus párpados”- es la que abre el mundo del sueño y “para verla propongo soñar puesto que soñar es un presente desplazado y emplazado por una operación exclusivamente humana, una saturación del presente, un trozo de ámbar gris flotando en el devenir y a la vez aislándose de él en la medida en que el soñante está en su presente...” (*Último round* I: 170-1). Cuando sugiere soñar, no propone el escape hacia otra realidad, sino una nueva actitud que motive un

... aprender a despertar dentro del sueño, imponer la voluntad a esa realidad onírica de la que hasta ahora sólo se es pasivamente autor, actor y espectador. Quien llegue a despertar a la libertad dentro de su sueño habrá franqueado la puerta y accedido a un plano que será por fin un *novum organum* [...] aprender a dormirse en el corazón del primer sueño para llegar a entrar en un segundo, y no sólo eso: llegar a despertar dentro del segundo sueño y abrir así otra puerta, y volver a soñar y despertarse dentro del tercer sueño y volver a soñar y a despertar, como hacen las muñecas rusas (171-2).

Se trata, entonces, de aprender a tender un puente entre el sueño y la vigilia. Un camino de ida y vuelta constante hasta que las fronteras entre ambas realidades se desvanezcan en busca, siempre, de una totalidad dinámica, cambiante. Donde “vertiginosas secuelas se abren [...] al individuo y a la raza: la de volver de la vigilia onírica a la vigilia cotidiana con una sola flor entre los dedos, tendido el puente de la conciliación entre la noche y el día, rota la torpe máquina binaria que separaba a Hipnos de Eros” (172).

Para ello hay que acceder a la realidad diurna con el sueño a cuestas. Traerlo al lado de acá. Mas “hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía”. (*Último round 2*: portada⁶⁴)

¿Será que del sueño emana la autenticidad enfrentada a la falsa vigilia? ¿Debajo del sueño está el verdadero *otro yo*? El sueño es deseable -y vaya que lo es- porque en él se pierde el miedo a las normas sociales que tienden a destruir lo maravilloso para despertar en los recintos más escondidos del ser humano, sus sentimientos reprimidos por los tabúes sociales. Quizá por eso dé miedo soñar. Quizá, y sobre todo, cuando los sueños se tornan pesadillas en las cuales –casi siempre- aparecen imágenes de ciertas figuras obsesionantes, de presencias alucinantes que encuentran su vía de escape, su exorcismo, a través de la vivencia onírica, misma que Cortázar transforma en materia literaria. Se hace entonces pertinente iluminar zonas oscuras de la enigmática narración cortazariana y abordar una interpretación de la misma.

En una entrevista con Luis Harss, Cortázar reflexiona acerca de la obsesión en sus cuentos de *Bestiario*: “Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me

⁶⁴ Cortázar ilustra las portadas de los dos tomos de *Último round* con diversas citas; entre ellas se encuentra ésta de Lenin.

aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento” (“Cortázar o la cachetada metafísica” 689). En otro momento le cuenta a Picón Garfield:

Cuando yo escribí “Casa Tomada” era una mañana de mucho calor en pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires, yo estaba en pijama, me acuerdo muy bien, me acababa de levantar de la cama a las siete de la mañana con una sensación de espanto porque acababa de soñar el cuento. Es uno de mis cuentos más oníricos. Yo soñé no exactamente el cuento sino la situación del cuento. Yo estaba solo en una casa muy extraña con pasillos y codos y todo era muy normal [...] En un momento dado desde el fondo de uno de los codos se oía un ruido muy claramente y eso era ya la sensación de pesadilla [...] Entonces yo me precipitaba a cerrar la puerta y a poner todos los cerrojos para dejar la amenaza del otro lado. Y entonces durante un minuto me sentí tranquilo y parecía que la pesadilla volvía a convertirse en un sueño pacífico. Pero entonces de este lado de la puerta empezó de nuevo la sensación de miedo. Me desperté con la sensación de angustia de la pesadilla. Ahora, despertarme equivalía a ser definitivamente expulsado del sueño mismo. Entonces me acuerdo muy bien que tal como estaba en pijama y sin lavarme los dientes ni peinarme me fui a la máquina y en una hora –es muy corto el cuento-, una hora y media estuvo escrito. Por razones técnicas nacieron los dos hermanos y se organizó todo el contenido del cuento (*Cortázar por Cortázar* 88).

Otra versión del sueño, narrada a González Bermejo, complementa la atmósfera de la prefiguración del relato:

Soñé el cuento –con la diferencia de que no había allí esa pareja de hermanos; yo estaba solo- la típica pesadilla donde [se] empieza a tener miedo de algo innombrable, que nunca [se] llega a saber lo que es porque el terror es tan grande que se despierta antes de la revelación. En ese caso se trataba de unos ruidos confusos que me obligaban a mí a tirarme contra las puertas, a cerrarlas y a ir retrocediendo mientras los ruidos seguían avanzando y algo tomaba la casa. Es curioso cómo lo recuerdo: era pleno verano en mi casa de Villa del Parque, en Buenos Aires; me desperté bañado en sudor, desesperado ya, frente a esa cosa abominable, y me fui directamente a la máquina y en tres horas el cuento estuvo escrito. Es el paso directo del sueño a la escritura (*Conversaciones con Cortázar* 139-140).

Las pesadillas son sin duda el tipo de sueños que proporcionan al escritor un rico material para su narración, puesto que la atmósfera angustiosa se transmite al relato. Para Freud “La angustia de la pesadilla corresponde a un efecto sexual, a una sensación libinidosa [...] y surge de la libido por el proceso de represión” (*Psicoanálisis del arte* 163), con tal fuerza que el horror se apodera del soñante aún ya en estado de vigilia. “...ese horror peculiar puede expresarse mediante cualquier fábula”, afirma Borges en su ensayo sobre la pesadilla. (*Siete noches*, 53). Para Cortázar, “la zona innominable de las peores pesadillas [es] la realidad doméstica” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 68)

En “Casa tomada”, “los mutuos y frecuentes insomnios”(19) y los sueños parlantes de Irene, ¿serán premoniciones de su futuro desalojo cuando la fuerza misteriosa e innombrada los arroja de la casa? Y es que, en algunas ocasiones, hay tal reiteración de ciertas imágenes oníricas –insertas en un ambiente donde se diluyen las

fronteras del tiempo y el espacio-, que parece que la pesadilla del sueño abre el camino a algo que realmente puede ocurrir y que está ahí a manera de analogía o de símbolo recurrente.

Tanto en el sueño-prefiguración de Cortázar como en la configuración de su relato, se introducen símbolos universales. En primer término, *casa* representa el cuerpo femenino y, cierto tipo de casa, la madre. En este caso ambas figuras son importantes puesto que por un lado está el cuerpo de Irene y por otro, el cuerpo de la madre simbolizado en el cuento como la continuación de una genealogía, en este caso “clausurada” por el “simple y silencioso matrimonio de hermanos”(14). Parece, entonces, que en la interpretación del sueño del autor, la imagen de la casa corresponde a un rechazo edípico que evoluciona hacia la aceptación de un carácter erótico. Al respecto, el soñante Cortázar, al configurar el contenido onírico en estado de vigilia, argumenta frente a una entrevista realizada por Picón Garfield que “allí no había nada incestuoso” (*Cortázar por Cortázar*, 89). Ahora bien, el escritor, debido a elementos represivos, necesita racionalizarlo, y al hacerlo afirma, ante Omar Prego, que introdujo un elemento incestuoso “para vestir un poco el cuento” (*La fascinación de las palabras*, 58).

Es la casa también un espacio, que remite, sin duda, a la interioridad del sujeto. Es un territorio cerrado, circunscrito, que guarda una historia y una tradición y que como tal, establece sistemas de sentido dominantes para configurar un ambiente psicológico externo vinculado a la dominación cultural. Allí, cada cosa, cada objeto, funciona como un espejo que proyecta la imagen de esa historia y esa tradición, y el sujeto se contempla en ellos con la satisfacción y la plenitud del reconocimiento más puro e incontaminado: “Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua [...] profunda y silenciosa

guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia”. Casa-caja, estructura que guarda, que domina. Así se habituaron a “persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse” (13).

La “Casa tomada” se presenta ante el lector con cuatro características básicas repetidas en dos parejas: “espaciosa” y “antigua”; “profunda” y “silenciosa”. Cuatro adjetivos que quizá muestren una relación con la mente humana⁶⁵. En primer lugar su antigüedad remite al ámbito del recuerdo de “toda la infancia” (13); imágenes que participan de deseos incestuosos y que son fundamentales para la formación de la psique. La espacialidad y la profundidad parecen corresponder a toda la zona inconsciente de la mente humana, que por desconocida e inexplorada se le abstrae configurada en grandes dimensiones. El último adjetivo, el que se refiere a su silencio, y a su enfrentamiento con el ruido parece simbolizar la represión y la emergencia de lo reprimido.

Parece que también la distribución de la casa se relaciona con las partes fundamentales del aparato psíquico propuesto por Freud. Cortázar, a través del narrador, describe una casa con dos partes diferenciadas, una de las cuales es precisamente la que está en el fondo de esa “casa profunda” (13), la que sus habitantes no utilizan, “la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña”. Entre ambas se encuentra “una maciza puerta de roble [que] aislaba esa parte del ala delantera” (15). Entonces, bien puede sugerirse que la parte más retirada es la imagen del inconsciente, la parte delantera el preconscious, y así entre ambas, representada por la maciza puerta de roble, se ubicaría

⁶⁵ Estas reflexiones están apoyadas en el texto de Freud titulado *Esquema del psicoanálisis*. Acto que puede ser legítimo pues el interés de Cortázar por Freud es más que conocido. En entrevista con Picón Garfield afirma: “Yo verifico en mí mismo la verdad de muchas afirmaciones de Freud.” (*Cortázar por Cortázar* 69).

lo que Freud llamó *censura*, que es precisamente lo que aísla al inconsciente del preconscious. Además el narrador indica que “cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora” (16); es decir, muy pequeño, y precisamente en esa reducida parte es que viven los dos hermanos.

En otro texto de su producción Julio Cortázar realiza un ejercicio lúdico análogo a las descripciones que realiza en el relato de “Casa tomada”. En su ensayo “Noches en los ministerios de Europa” describe ampliamente sus travesías nocturnas por los grandes edificios en los que él solía prestar sus servicios de traductor *free lance*. Lugares que albergan “pasillos donde cualquier cosa podría ocurrir y a veces ocurre” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 113). Espacios que de noche “cuando pierden la sílaba que los enmascara [...] se vuelven lo que quizá realmente son, bocas de sombra [...] borde de una abominable revelación” (114). Cortázar va de aquí para allá, casi en expedición, para descubrir que “allí los pasos resonaban distintamente, marcando cada vez más la soledad, la distancia que me iba separando de lo conocido”. Incluso realiza una reflexión que forma parte de la configuración de toda su obra: “Nunca me han gustado las puertas cerradas, los corredores donde una doble hilera de marcos prolonga un sordo juego de repeticiones. Cada puerta me sitúa frente a la posibilidad exasperante de vivir una habitación vacía”; cada puerta cerrada le hacía situarse en el medio del pasillo de su marcha. Parece, entonces, que “Casa tomada” es el principio, la génesis de lo que después sería su concepción de la palabra-símbolo *ciudad* porque incluso en el ensayo, se describe a sí mismo cuando se “echaba a andar por el ministerio y así los fui conociendo a todos y a lo largo de quince años agregué habitaciones a mis pesadillas, les sumé galerías y

ascensores y escalinatas con estatuas negras, las decoré con banderas y salones de aparato y curiosos encuentros” (115), como los que se realizan a lo largo de toda su producción literaria. Al final de su ministerial viaje narrativo aparece, como en muchos otros de sus textos, la recurrencia al sueño:

Antes de dormirme recuerdo a veces todos los ministerios de Europa que conocí. De noche la memoria los va barajando hasta no dejar más que un interminable palacio en la penumbra [...] y en algún rincón de ese ministerio está lo que me citaba por las noches y me hacía vagar medroso por escaleras y pasillos [...] acaso no he llegado todavía a la cita [...] buscando vagamente algo que ignoro y que no quisiera encontrar (119).

Los hermanos de “Casa tomada” también se negaron a encontrar, se resistieron a indagar, a enfrentar -¿a combatir?- aquello que por desconocido es siniestro y que los citaba en la parte inhabitable, lejana, de la casa. Al ser tomada la casa, el lector curioso intenta llenar el espacio de indeterminación potenciado por los extraños ruidos. ¿Será que lo inexplicable y lo escondido, lo monstruoso o lo bestial, dentro del hombre, lucha por escapar? Citado por Picón Garfield, para García Canclini, lo bestial en las obras de Cortázar “es al mismo tiempo algo que el hombre custodia y contra lo cual combate y también algo que lo constituye y lo explica” (*¿Es Julio Cortázar un surrealista?* 55)⁶⁶.

Lo siniestro, *das unheimliche*, dentro del hombre puede tener varias caras para Cortázar. Por un lado puede provocar repulsión, terror ante la acción destructora de lo establecido; por otro, el poder de la revelación que fascina, por tanto, la aceptación de su aparición predecible y hasta deseable. En “Casa tomada” la figura indescriptible,

⁶⁶ Picón Garfield toma la cita del texto de Néstor García Canclini titulado *Cortázar, una antropología poética* publicado en Buenos Aires por Editorial Nova en 1968.

innombrada –por inombrable- que provoca los ruidos es ese monstruo poliforme, esperado. Parece, entonces, que Cortázar señala que la anormalidad, lo irrevelado, lo oculto, se encuentra en la simulación. Los hermanos que simulan llevar una vida normal, cotidiana, imperturbable. Anormalidad simulada, -no repugnante, sino atrayente- encubierta por la normalidad. Porque finalmente lo siniestro muestra el camino hacia otra realidad, que por desconocida, resulta, sorpresivamente, la apertura hacia la revelación del deseo oculto, hacia al ámbito inconsciente donde habita el velado *otro* que se enlaza con la realidad consciente. En esto consiste la mutación del hombre y, por ende, la mutabilidad de su mundo.

En su ensayo sobre “Lo siniestro”, Freud establece que lo *Unheimlich* “coincide con lo angustiante en general” (*Obras Completas* 3: 2483). Para él “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. El término en lengua alemana es antónimo de *heimlich* que significa lo “íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico”. Sin embargo, esto no quiere decir que todo aquello que resulta novedoso sea siniestro. E. Jentsh, citado por Freud como el único exponente de la literatura médico-psicológica que aborda la naturaleza de lo siniestro, “ubica en la incertidumbre intelectual la condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro”. Es, entonces, cuando el sujeto se “encuentra [...] desconcertado, perdido” (2484), en la incertidumbre de “que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma”. Circunstancia “favorable para la producción de sentimientos de lo siniestro” (2493), estimulados a manifestarse por una “vieja concepción del mundo”, el animismo, “atribuido a fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos” (2497). Es decir, lo que se consideraba una percepción fantástica aparece ante

el sujeto como algo real. No obstante, para que lo siniestro se manifieste es necesario que el sujeto crea en ello. “Quien, por el contrario, haya abandonado [...] tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar [...] lo siniestro”. Es claro que la psique del incrédulo jamás percibirá como real “los ruidos más sospechosos” (2502).

Después de dirigirse a otras lenguas para designar los distintos matices que en lo particular tiene el término *unheimlich*, Freud concluye que “*heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es [...] una especie de *heimlich*” (2488). De modo que el “prefijo *un -in-* antepuesto a la palabra, es [...] signo de la represión” de “convicciones primitivas” no superadas y que son reanimadas “por una impresión exterior” (2503).

En la ficción, lo siniestro tiene una manifestación mucho más poliforme que las de lo siniestro vivencial, “pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar” ((2503). En el mundo innagotable de la ficción los medios y los efectos de lo siniestro “no existen en la vida real”. Sin embargo, la habilidad del creador literario es tal, que logra que aquello que no puede pertenecer al mundo de la realidad coincida con lo conocido, lo familiar vivencial. Cuando así sucede “nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella”. La reacción del lector, entonces, es la misma que la que tendría en la vivencia. De esta manera el poeta ha logrado su objeto. Si acaso el lector se resiste al engaño, el literato tiene en su haber un recurso más: el “dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en [...] una explicación [...] al respecto” (2504).

Al suspender Cortázar la incredulidad, lo innombrable -por reprimido- no sólo aparece en el relato de “Casa tomada” ante lo perverso monstruoso como manifestación humana, también lo hace recurriendo al animismo que hace que la casa posiblemente, en su interior, guarde un maleficio no identificado, o que sea un actante por demás siniestro. Tampoco el hermano, quien narra la historia, tiene nombre. Frente a Picón Garfield, Cortázar aclara que si “él es el que habla, entonces no tiene necesidad de nombrarse. Y en los pocos diálogos que hay, ella nunca lo llama por su nombre” (*Cortázar por Cortázar*, 89). Como enunciador anónimo, el narrador-hermano de “Casa tomada” (desde un “hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales”) (13), recurre a la analepsis para contar en tiempo objetivo y líneal cómo es que la casa, como espacio externo y concreto, muta en constructo subjetivo al cobrar *vida* puesto que es “ella la que no nos dejó casarnos” (14). Parece, entonces, que el narrador al ceder su protagonismo -que muta, por tanto, en la casa-, se convierte sólo en testigo de las acciones que ejecuta el espacio-vivo y que ellos reciben como meros pacientes-victimizados quienes, como tal, dan cuenta de su fluír psíquico marcado por el tempo de la ocupación y el cerrar de los cerrojos y puertas. La vía de paso está explícita en el texto por la voz narrativa: “es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin su tejido” (14). Para Freud, en “Lo siniestro”, esto justificaría “la vieja representación del *doblo*” en el relato al tratar al “yo como si fuera un objeto” para potenciar así la “posibilidad [...] de autoobservación” (*Obras completas* 3: 2494). Acción no exclusiva de los personajes, sino también compartida por el propio autor en entrevista con Picón Garfield:

Escribiendo el cuento había por un lado mi pesadilla, pero encima de esa pesadilla se superponían los personajes que yo acabo de crear, que ya no eran yo mismo sino que eran dos e incluso el hombre no se parecía nada a mí, salvo en el hecho de ser un poco introspectivo como yo era en esa época. De manera que yo pienso que el hecho de hacer tejer a la mujer era una forma bastante eficaz por otro lado de mostrar todo lo que hay de anormal, de solitario, de esa pareja de hermanos que viven como autosecuestrados. Ellos mismos están separados del mundo y viene esta cosa misteriosa a echarlos. Yo tengo en mi familia gente un poco anormal, mujeres que tejen mucho [...] una manera de escapar de su propia inquietud y tejen y tejen y tengo un poema que se llama las tejedoras (*Cortázar por Cortázar*, 90).

Poema en el que retoma uno de los hitos que atraviesan toda su obra poética: la mitología griega.

Las conozco, las horribles, las tejedoras envueltas en pelusas,
en colores que crecen de las manos, del hilo
al cuajo tembloroso moviéndose en la red de dedos ávidos.
Hijas de la siesta, pálidas babosas escondidas del sol,
en cada patio con tinajas crece su veneno y su paciencia,
en las terrazas al anochecer, en las veredas de los barrios,
en el espacio sucio de bocinas y lamentos de la radio,
en cada hueco donde el tiempo sea un pulóver.
Tejen olvido, estupidez y lágrimas,

tejen, de día y de noche tejen la ropa interna, tejen la bolsa donde se ahoga el corazón,

tejen campanas rojas y mitones violeta para envolvernos las rodillas,

Teje, mujer verde, mujer húmeda, teje, teje,

amontona materias putrescibles sobre tu falda de donde brotaron tus hijos,

esa lenta manera de vida, ese aceite de oficinas y universidades,

esa pasión de domingo a la tarde en las tribunas.

Sé que tejen de noche, a horas secretas, se levantan del sueño

y tejen en silencio, en la tiniebla; he parado en hoteles

donde cada pieza a oscuras era una tejedora, una manga

gris o blanca saliendo debajo de la puerta; y tejen en los bancos,

detrás de los cristales empañados, en las letrinas tejen, y

en los fríos lechos matrimoniales tejen de espaldas al ronquido.

y nuestra voz es el ovillo para tu tejido, araña amor, y este cansancio

nos cubre, arropa el alma con punto de cruz punto cadena Santa Clara,

la muerte es un tejido sin color y nos lo estás tejiendo.

¡Ahí vienen, vienen! Monstruos de nombre blando, tejedoras,

hacendosas mujeres de los hogares nacionales, oficinistas, rubias

mantenidas, pálidas novicias. Los marineros tejen,

las enfermas envueltas en biombos tejen para el insomnio,

del rascacielo bajan flecos enormes de tejidos, la ciudad

está envuelta en lanas como vómitos verdes y violeta.

Ya están aquí, ya se levantan sin hablar,

solamente las manos donde agujas brillantes van y vienen,
 y tienen manos en la cara, en cada seno tienen manos, son
 ciempiés, son cienmanos tejiendo en un silencio insoportable
 de tangos y discursos. (*Último round* 1: 208-9)

“Esa lenta manera de vida”, escribe Cortázar, ese tiempo que encarcela al hombre, ese espacio que aniquila lentamente. En “Casa tomada”, así es este matrimonio de hermanos: atrapados por el oxímoron del absurdo por ser complemento: ¿felíz por silencioso? ¿silencioso por feliz?; atados por el tiempo, enredados en las ramas del árbol genealógico, sin escape alguno, sin rostro para presentarse ante el exterior como fruto de... trascendencia de familia. Por eso se niegan al contacto con el exterior, con ese afuera que es la ciudad, con ese infierno que siempre serán los de fuera; porque sin nombre, sin marido, sin rostro, sin fruto, sin un trabajo útil para recompensar la aceptación de los demás, sin todo esto, y más, no hay identidad. Ni siquiera “... necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba la plata de los campos y el dinero aumentaba”(15). Ella no sale nunca; él sólo alguna vez. “Los sábados iba yo al centro a comprarle lana [...] aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa”. Irene, al igual que las mujeres verdes del poema “Las tejedoras”, se ocupa de enlazar y anudar hilos “en un silencio insoportable [...] se pasaba el resto del día tejiendo [...] No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias [...] tejía [...] y [...] destejía” (14). Al desmontar lo hecho, el hermano sentencia: “Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetirlo sin escándalo”. Sin embargo, “a Irene solamente la

entretenía el tejido” (14-5). Por eso el hermano encontraba prendas que invadían los espacios: “tricotas para el invierno, medias [...], mañanitas y chalecos [...] pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería”. Quizá así es que Irene sublima la situación latente de un incesto sugerido, mientras que él deja escapar su vida, su tiempo, “viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos” (15).

Irene teje como la representación arquetípica de una Penélope. No sólo parece que evita tomar marido, puesto que “rechazó dos pretendientes sin mayor motivo” (13), sino que además aparenta esperar la llegada del auténtico, o la salida del único, desplegando una acción casi obsesiva en relación al tejido. También está presente el mito de Ariadna y Teseo, pues en cierta medida la casa –del relato- es un laberinto. Mito que fue remitificado por Cortázar en su obra dramático-poética *Los reyes*, donde precisamente a Ariadna y al Minotauro les une un deseo incestuoso⁶⁷. ¿Será, entonces, que Irene-Penélope teje con el ovillo que Ariadna entrega a Teseo para que, según el cálculo de la mítica cretense, al ser asesinado por el Minotauro se consume ese amor incestuoso? Mientras tanto, mientras el tejido se forma y se deforma, mientras el ruido de las agujas crean la atmósfera propicia para un entresueño hipnótico, el hermano de Irene también parece sublimar su deseo a través de la lectura de libros de literatura francesa o contemplando la colección de estampillas de un padre muerto. No obstante, prueba de que su sublimación es menor, es que él mismo sabe, en cada salida, que no va a encontrar

⁶⁷ “Sólo yo sé. ¡Espanto, aleja esas alas pertinaces! ¡Cede lugar a mi secreto amor, no calcines sus plumas con tanta horrible duda! ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato! ¡Desnudo y rojo, vestido de sangre, emerge y ven a mí, oh hijo de Pasifae, ven a hija de la reina, sedienta de tus belfos rumorosos” (25). Cortázar, convierte al hilo en un instrumento de liberación no para Teseo sino para el propio Minotauro y en una forma también de lazo de unión entre Ariadna y el Minotauro.

ningún libro interesante pues “desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina”. Él sabe desde lo oculto que sus paseos tenían como fin último proporcionar lana a Irene que “tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas” (14); acto que sugiere falta de voluntad, por parte de ella, o al menos sometimiento a la voluntad del hermano y por otro lado, la sublimación de los deseos de ambos.

Al rechazar la posibilidad de un matrimonio, esa burda relación con el exterior que vendría a contaminar la paz y la tranquilidad del hogar, de una vida en familia, hacen a un lado también la casi obligada continuidad que los enlazaría con padres, abuelos y bisabuelos. Al aislarse, o autosequestrarse, son susceptibles de ser devorados por el círculo familiar abandonado. Se mantienen célibes, entonces: ella por rechazo y él por duelo, puesto que, “a mí se me murió María Esther antes de que llegáramos a comprometernos” (13-14). Pero no lo lamentan; más bien parecen agradecerse mutuamente la posibilidad, que cada uno supo brindarle al otro, de haberse mantenido al margen de todo contacto con el exterior, ese afuera que son los otros y que habría actuado sobre sus cuerpos imponiéndoles una marca en la que –luego- no habrían sabido reconocerse. Circunstancia que en su ensayo “Lo siniestro”, Freud explica como un problema en la evolución del yo que no logró demarcarse “netamente frente al mundo exterior y al prójimo” (*Obras completas* 3: 2495).

El exterior: esa red de discursos, cuerpos y pasiones en la que los sujetos se pierden y se confunden. Ahí los despojan de lo que es suyo, lo que la familia les ha dado como tradición y como historia. Ahí se confunden en el tráfico con los otros; los mezcla con esa *otra historia* que nunca será la suya, que siempre les será extraña y a la que incesantemente estarán accediendo en un afán inútil, pues el afuera nada podrá

devolverles. En el exterior perderían la normalidad aparente, dejarían a la deriva la casa construida por la familia, entonces “vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos” (14). ¿Y qué harían sin sus obsesivos hábitos? ¿Sin “la limpieza por la mañana” y el grato almuerzo? “Pensando en la casa profunda y silenciosa” (13) [...] nos moriríamos allí algún día [...] o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde” (14). Es mejor el abandono aunque forzado, aunque a punta de provocación. La fuerza inexplicable de los ruidos extraños los lanza hacia fuera desprotegidos de todo, hasta de sí mismos para construirse desde esos *otros*. Sólo así podrán integrar su *yo* perdido.

El cuento, narrado en retrospectiva desde un tiempo presente, sugiere que para que los hermanos recuperen la individualidad perdida, a la sombra de los presupuestos familiares, es necesaria la consumación de la “clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa” (14), la destrucción de un linaje decadente. Sólo así el deseo de *ser* y *hacer*, atrapado y encarcelado por largo tiempo, podrá exteriorizarse y así concebirse a sí mismos más allá de un matrimonio de hermanos, frase, que como incesto sugerido, es una “imagen –que según Cortázar en entrevista con González Bermejo- tiene bastante que ver con la relación en que viven”. No obstante “me sorprendió al releerla pero que dejé porque me pareció perfectamente lógica dentro de la estructura del cuento”. (*Conversaciones con Cortázar*, 36)

Su lógica quizá este cimentada en una clave antropológica⁶⁸: Se trata del viejo conflicto -entre familia y sociedad- de las sociedades primitivas donde precisamente el incesto era la norma. Pequeños grupos humanos cerrados sobre sí mismos se perpetuaban siempre en relaciones que no podían sino ser incestuosas, porque precisamente lo prohibido eran las relaciones con miembros de otros grupos. Esto permite comprender que en la lectura del relato el aislamiento es el resultado de la sugerida relación incestuosa y al contrario también, por latente que ésta pueda ser en un principio y que posteriormente, a lo largo de la interpretación del cuento, esa práctica primitiva sólo conduce, como símbolo que es, a la autoaniquilación en la que viven los hermanos.

Sin embargo, no es pertinente hacer a un lado la recurrencia, del narrador al presente. Parece como si relato estuviera contado desde un *hoy* vacío. El lector mantendrá la intriga de lo qué habrá pasado con los dos hermanos, de cómo vivirán más allá de la puerta de la casa: ¿En el incesto? ¿O sólo cómo seres libres de esa genealogía, de esa trascendencia impuesta? ¿Despojados de la simulación? Si se recurre a las observaciones que Julio Cortázar hace a través de entrevistas en relación al cuento se percibe que el incesto sugerido, justificado, sólo en apariencia, por la relación que mantienen los dos hermanos, únicamente funciona dentro del relato, ¿y más allá del tiempo del relato retrospectivo, cómo es?

⁶⁸ Para el desarrollo de esta reflexión se tomó como referencia el *Diccionario de alquimia, cábala y simbología* de Fernández-Checa (218), el cual define *incesto* como la “tendencia a la unión de los semejantes, a la exaltación de la propia esencia y a preservar el yo más profundo.” Así mismo se extrajo una cita del texto *Antropología estructural* de Lévi Strauss, usada por Víctor Antonio Bravo, en el cual el autor da por conocida “la función que la prohibición del incesto cumple en las sociedades primitivas. Al proyectar –si cabe decirlo así– las hermanas y las hijas fuera del grupo consanguíneo y asignarles esposos provenientes de otros grupos, anuda, entre estos grupos naturales, vínculos de alianza que son los primeros que pueden calificarse de sociales. La prohibición del incesto funda de esta manera la sociedad humana y es, en un sentido, la sociedad” (*La irrupción y el límite* 67).

Cortázar, ha dicho que en el texto el incesto “está bastante explícitamente dicho [...] No es un incesto consumado ni mucho menos pero existe una relación ambigua entre los dos hermanos; eso es evidente.” (36) No obstante es la narración la que lo lleva a darse cuenta de cuánto hay de prefiguración en el relato⁶⁹. En sus entrevistas con Picón Garfield y con González Bermejo aclara:

En “Casa tomada” [...] empecé a pensar y a descubrir que efectivamente a través de mis sueños yo tengo un problema incestuoso con una hermana mía [...] Lo que es curioso es que en el plano consciente mi hermana y yo no tenemos la menor relación [...] Y sin embargo, yo me he despertado muchas veces impresionado porque me he acostado con mi hermana en el sueño. (*Cortázar por Cortázar*, 43)

[...] tengo personalmente un complejo incestuoso que encontró su camino, en forma de exorcismo, en muchos de [mis] cuentos. (*Conversaciones con Cortázar*, 37)

¿No será, entonces, que los dos hermanos de “Casa tomada” viven esa relación ambigua a fuerza de no tener otra, con los *otros*? ¿Su manera de exorcizarla será a través de la aceptación del abandono de la casa? ¿Y los ruidos? ¿Son acaso la conciencia de la ambigüedad de la relación que viven? ¿Es la manifestación de la conciencia una monstruosidad, la de saberse, la de verse al espejo, y la de proyectarse como dos seres

⁶⁹ Según María Celia Quintero Marín, autora de *La cuentística de Julio Cortázar*, cuando los Cortázar vuelven de Buenos Aires en 1918, desde Europa, donde el padre era funcionario, “se instalan precisamente en la calle de Rodríguez Peña, del suburbio de Banfield” (12), por tanto en esta casa pasa Julio parte de su infancia. Sin embargo en el texto *El lector de... Julio Cortázar*, Alberto Cousté afirma que “los Cortázar se instalaron en la [...] calle de Leandro N. Alemán. En la automencionada como página “oficial” de Internet, con sede en Argentina, aparece una entrevista, realizada por la revista “Humor”, a Emilio Fernández Ciccio, autor del texto *El secreto de Cortázar*, publicado en la Argentina por Editorial Belgrano en 1999. El autor, que viaja a Chivilcoy, afirma que la “casa tomada es en la actualidad una Iglesia Evangelista. Aunque tiraron algunas paredes, la fachada está igual [...] Dos detalles coinciden con el cuento: la entrada de mayólica y el ingreso directo al living. Lo que yo sospecho es que pudo haber sido esa la casa, pero la del cuento es imposible. Pudo haberla tomado del sueño en el que aparecía la casa.” (www.juliocortázar.com.ar/)

que no aceptaron la continuidad de la familia? Finalmente ¿es la conciencia de la presencia del exterior, del vínculo por hacer con el mundo, la que los expulsa paulatinamente de la casa que habitan?

La escritura del texto, proyección del modo de vida de sus protagonistas, se mueve en el interior de la casa sin rebasar nunca sus límites. Sus fronteras forman un triángulo, una figura en la que se concentran la casa, como núcleo del relato, y sus dos habitantes. Su escritura, en cambio, es circular –como la del mito–, que gira alrededor de ciertos motivos únicos. Cada una de las referencias inscritas en el relato, no hace sino señalar el espacio de una familia: sus prácticas, sus hábitos por la limpieza y sus costumbres dominadas por el tiempo biológico de los alimentos: Cada día, uno tras otro, “hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete [...] a las once” Irene terminaba de limpiar las últimas habitaciones mientras su hermano se iba a la cocina. “Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales” (13), después ya nada había por hacer. Detenido está el tiempo en el espacio conocido de la simulación: el desconocido es territorio enemigo. Así son las historias de familia. Relatos depositados en los objetos que conforman la casa que habitan: “una sala con gobelinos (16) [...] los mármoles de las consolas [...] las carpetas de macramé [...] los pianos (17) [...] la mesa en el dormitorio (18), la llave del velador” (19); muebles aparentemente viejos pero siempre limpios, condición para que los recuerdos sobrevivan al polvo del paso del tiempo. “Casa tomada” quizá sea el relato del límite, de la lucha de la modernidad que empuja y desaloja a los placeres de la antigüedad, simbolizados en el tejido y el ocio, en la limpieza y la petrificación.

Casa-partida-fracturada, que parece tener como única función la de aislar a los hermanos del exterior, quizá por eso es que se rehúsa a ser albergue de sus deseos. Ellos, como habitantes de ella se resignan: “Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada [...] en nuestra casa” (13-4). Si la escritura calla algún nombre es justamente porque el silencio se hace necesario para afinar el oído de lo que vendrá después: la conciencia que los ruidos despiertan en estos seres autosecuestrados que deciden, un día, perderse en el mundo para en él encontrar su propia identidad, para olvidarse, quizá, del “roce metálico de las agujas de tejer” (18), del inocente efecto que produce “ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas” (14) y del “crujido al pasar las hojas del álbum filatélico” (18). Porque el aislamiento, así como la cerrazón de la familia, conduce finalmente a su destrucción. Ahora, fuera, los ruidos serían otros y más intensos y por sobre ellos se reconstruirían como seres desenmascarados de la imposición de la tradición.

El cuerpo de los hermanos, en el simple matrimonio que los reúne, es un territorio ocupado por otros cuerpos; ocupado por la tradición y por la historia de una familia en la que esos cuerpos anidan como fantasmas; presencias que devienen en deseo irreprimible en el cuerpo de los hermanos. “Se lleva alguien adentro hasta determinado momento sin saberlo –ha escrito Noé Jitrik, en el texto de Bravo- pero a partir de un instante se lo sabe, no hay más remedio; ese instante marca el comienzo de un sentimiento de incomodidad, una gravidez connotada por la extrañeza” (*La irrupción y el límite* 91). Y el momento de esa conciencia llega, precisamente, cuando desaparecen los juegos dilatorios que la imposibilitan: en él, las novedades de literatura francesa que de pronto han quedado

confiscadas en la biblioteca al principio de la ocupación de la casa; en ella, el tejido que un poco más tarde será confiscado también por los desconocidos ocupantes. Es en ese momento cuando se manifiesta ese sentimiento de incomodidad, esa extrañeza, que es la que lleva a la pareja a vivir la casa que habitan como una casa tomada.

Y es que en realidad esa casa siempre ha estado tomada por el mismo deseo que ahora recorre el cuerpo de los hermanos. Un cuerpo no entregado al otro. Deseo sin nombre, o que, por lo menos ellos, no se atreven a nombrar. Precisamente porque es un deseo que no ha nacido de sus cuerpos, que les llega de fuera, es imposible renunciar a él. A lo que renuncian es sólo al espacio en el que ese deseo se ha mantenido inmovilizado hasta ahora: la casa de sus ancestros. Al hacer consciente, es decir, al aceptar, al hacer suyo el deseo que los recorre, ya no necesitan de la protección que les brinda el ámbito familiar para vivirlo. Él e Irene han descubierto una visión distinta de la realidad. En entrevista con Margarita García Flores Cortázar aclara que lo asombroso es que “la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que profundamente humana pero que [...] ha quedado enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas, pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones”. (“Siete respuestas de Julio Cortázar” 708)

Ahora pueden salir a la calle y vivir la aventura de la acción en plenitud –sin culpa, sin remordimientos- con la fuerza de un deseo liberador que es el suyo: “Rodeé con mi brazo la cintura de Irene [...] y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla” (18). Se deshace de ella porque ya no la necesita. Al cerrar la puerta han abierto otro mundo. Han decidido ir

al encuentro con el mundo, desnudos como Adán y Eva, los hermanos expulsados de la casa-madre-paraíso; y como ellos se van: sin libros, sin dinero, sin tejido, sólo con la esperanza del nacimiento, de un nuevo principio. Como exiliados, a su vez, de la rutina cotidiana, de la simulación y la perversidad. Han dado el salto insólito. Lo monstruoso ha incitado el brinco. Han llegado al límite. Le han perdido el miedo al exterior, ahora menos terrorífico que su interior. Han salido, pues, a entender su realidad, a modificarla, a jugar (se) la vida entera; ahora, han transformado su actitud. Ahora salen a conocer el mundo, otro mundo, el que está más allá de las propuestas literarias, más allá del trébol tejido por Irene. Van en busca del nuevo orden perdido, disuelto en la genealogía impuesta, en la disolución de la realidad transformada por el deseo, del amor representado por el movimiento de un brazo que rodea la cintura de la hermana. “Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche”. Buena hora para registrar lo que fue la cárcel del tiempo. Tiempo para entrar en destiempo. Para “negar”, según Cortázar, “todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria” (*Historias de cronopios y de famas* 11-12). Magia la del azar que hizo aparecer el *algo*, figura causal de la suma del tedio, de tejidos atiborrados en los cajones, de la falta de lectura novedosa, del mismo horario de siempre. A lleva a B, a C, a D, a E... la figura se forma para ser detectada como una para-audición. Ruidos que se oyen; presencia en ausencia.

Ese *algo* que toma la casa, que emite ruidos, les ha dicho, en secreto, que lo habitual mata el deseo, que si no se le cuestiona a la costumbre, el deseo se suicida, que si se acepta la esclavitud muda del hoy igual al ayer, entonces ellos morirán, sucumbirán igual que la casa vieja y quedarán hundidos en el polvo sediento de lo perpetuo.

Absurdo parece, entonces, que esta transformación, este exilio sea provocado por *algo* que emite ruidos. Absurdo que rompe con el absurdo infinito. Imaginación liberada, paranoia evidente, viva, que emite sonidos sólo escuchados -¿provocados?- por el hermano, que busca reconciliarse con la vida a través del amor. Amor-pasaporte hacia el exterior. Irene-puente entre la realidad interna y la externa. Mujer diferente a los personajes femeninos de la literatura francesa a la que él es asiduo lector. Seguramente Proust, Gide y Cocteau le han hablado de la cruel pasividad femenina. Sin embargo, él cree ver en Irene la llave-acceso a otro mundo, por eso es que sus libros se han quedado del otro lado. Abandonado el intelecto aparece la razón del amor y ella es la razón perfecta de la sin razón. La mujer que teje mundos-trébol para cambiar su suerte. Para que llegue el día en que el amor rutinario y velado sea ahora, en el exterior, acción erótica⁷⁰, carnal y violenta, nunca repulsiva ni mancillada. En su ensayo “/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar” Cortázar afirma que el amor “abre las puertas para ir a jugar a los jardines eróticos romántica o crudamente o como al poeta se le dé la gana” (*Último round* 2: 60).

Una buena cantidad de visiones surrealistas aparecen a lo largo de los textos cortazarianos. Pero Julio Cortázar no es un autor surrealista, aunque con él tenga más de un nexo⁷¹. Las prácticas de los ismos, de las vanguardias, posiblemente nunca lograron penetrar su escurridiza escritura. Sin embargo, su obra patentiza cierta afinidad con la cosmovisión de este movimiento: nombres, obras y citas aparecen en casi toda su

⁷⁰ Según Cortázar para conseguir la expresión liberada del erotismo es necesario el “ejercicio natural de una libertad y una soltura que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú en el plano de la escritura” (*Último round* 2: 62).

⁷¹ Tesis desarrollada por Evelyn Picón Garfield en su texto *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* y aplicada a la lectura de *Rayuela* por Gerald J. Lanowski, en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1982 (Estudios y Ensayos, 320), 132-152.

producción literaria. A través de ellas retoma su concepción de la realidad dual y su necesaria integración a través del deseo, la imaginación y la voluntad de crear un mundo distinto a lo que es. Defiende al erotismo, y a la mujer la concibe como puente-paso a la transformación del hombre. Detalla la importancia del sueño y la presencia de obsesiones, exorcizadas por los relatos. Rehúsa lo cotidiano cuando no está violado por lo maravilloso. Para él, el azar y la aventura son una suerte de provocación para despreciar la realidad. Intuye que hay ciertas fuerzas o figuras magnéticas que remplazan las leyes naturales por excepciones o visiones patafísicas; desprecia la seriedad para concebirse en el humor y el juego, pero también en los estados límites de la locura y el terror. Realza la porosidad del hombre-niño para sobajar la visión adulta del hombre maduro. Al buscar la fusión con el otro, Cortázar hace que el sujeto ingrese al objeto. Rechaza lo anquilosado porque ama la subversión. Y sin embargo a Julio Cortázar no le gusta sentirse encasillado como escritor surrealista porque no lo es; porque excede cualquier etiqueta. En su ensayo “Muerte de Antonin Artaud” expone que

la razón del surrealismo excede toda literatura, todo arte, todo método localizado y todo producto resultante. Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la mera prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo. (*Obra crítica 2*: 153)

La negación a una filiación cualquiera en su literatura y su inclinación hacia la aceptación de la cosmovisión surrealista lo ha llevado a afirmar que la acción de “escribir es siempre

aceptar el riesgo de decirlo todo, incluso –y sobre todo- sin saberlo [...] hay que decirlo todo (no en el sentido de *no callar nada*, sino de darle al todo su libertad mientras se escribe.” (*Los aeronautas de la cosmopista* 120)

El lector de Cortázar, el de “Casa tomada”, es transformado, trastocado por la narración, en el preciso momento en que es capaz de preguntarse si será necesario que su casa sea tomada por lo siniestro, por lo incomprensible, por la magia devoradora de sus antiguas creencias. Si su porosidad se lo permite, entonces verá lo necesario que es el romper el hastío de lo cotidiano, de la repetición sonámbula del autómeta en que la rutina suele convertir a quienes la procuran. Cumplirá con “la tarea –demandada por Cortázar- de ablandar el ladrillo [...] de abrirse paso en la masa pegajosa” para despojarse de “la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentrífica, la misma tristeza de las casas” (*Historias de cronopios y de famas* 11). Y al tomar conciencia, este lector podrá “apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo [...] hábito” (12), negar el relato como tal y concebirlo como un cincel, un hacha que “ablanda” el “ladrillo de cristal” de manera que más que espectadores logremos ser *voyeurs* y más que *voyeurs*, videntes, partícipes de *lo otro*. Sólo así, como dispuestos cómplices, “saber que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas [...]: la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario de la esquina”

(13). En esa bifurcación he logrado concebir a la escritura cortazariana como un acto de lectura que propone un salto mortal y total. “Pero tenga cuidado –me advierte Cortázar– es fácil tropezar y caerse; hay cosas que sólo se dejan ver mientras se sube hacia atrás y otras que no quieren, que tienen miedo de ese ascenso que las obliga a desnudarse tanto; obstinadas en su nivel y en su máscara se vengán cruelmente del que sube de espaldas para ver lo otro” (14) .

Sin temerle a la venganza de la negación de la maravilla, se avanza. “A lo mejor después, cuando gire en redondo y entre en el piso alto de su casa, en su vida doméstica y diaria, comprenderá que también allí había que mirar muchas cosas en esa forma, que también en una boca, un amor, una novela, había que subir hacia atrás”. (*Último round 2*: 224).

Un día, a Cortázar le preguntó González Bermejo por qué entre todos sus cuentos “Casa tomada” inquietaba mucho más que otros: porque “el cuento tiene que ver, no solamente con el placer literario, sino con algo que toca experiencias profundas [...] la escritura exacta de una pesadilla que tuve” (*Conversaciones con Cortázar*, 139-40). Un sueño, un relato que narra la vinculación entre un mundo cotidiano invadido por un mundo ignorado... renacido.

4.2. “La noche boca arriba”: De la orilla del intersticio al país del extrañamiento

... Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte,
 algo en ella que no era su yo despierto,
 una oscura forma reclamando una aniquilación,
 la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y
 devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores.

Julio Cortázar

Rayuela (1963)

... qué palabra, *ahora*, que estúpida mentira.

Julio Cortázar

Las armas secretas (1959)

La escritura de Julio Cortázar se revela ante todo como texto intersticial. Trama-orificio-red-espacio de nudos-agujeros por donde los ojos, conjuntos, de escritor y lector van y vienen en busca de una expresión común y a la vez, fuera de todo lo común.

Sus cuentos, sobre todo los reunidos en *Bestiario* y *Final del juego*, responden a una cierta estructura: la ambientación aparentemente realista de un suceso; la irrupción de un elemento que descoloca lo real y que actúa de forma provocadora; y una resolución inesperada o ambigua. Fácil sería, bajo este esquema, asignarles el rótulo de literatura fantástica. Pero bien se cuidó el autor de este tipo de interpretaciones simplistas.

El mismo Cortázar se refiere a su situación de lateralidad⁷² -paralaje-, la cual lo pone en el camino de un hombre-niño que juega con el discurso, aunque no de una manera inocente, seducido por el elemento fantástico como filo que rasga la apariencia unívoca de lo real⁷³, para otorgarle “un [otro] orden secreto y menos comunicable”... en un desplazamiento que lo coloca “frente a una fisura de la realidad a través de la cual se percibe otra realidad, otro orden de cosas”. Es a Omar Prego a quien le comenta, además, que desde su niñez “había un mundo paralelo, permeable, mezclado con el mundo de todos los días...Y yo me movía fluctuando entre uno y otro” (*La fascinación por las palabras* 53-56-121). Un *otro* que se despega de la lógica doméstica, de la consistencia

⁷² Por situación de lateralidad entiéndase lo que Cortázar, en su ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”, interpreta como “coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo”. Vivencia bélica la que brinda la visión del punto vélico. “Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese paralaje verdadero, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde se debería estar para que todo cuajara...” En “Del sentimiento de lo fantástico”, Cortázar explica cómo es que esta situación de paralaje provoca la visión de un punto vélico. Cita a Victor Hugo para explicarlo: “Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen desplegado”. Para Cortázar la fuerza de lo fantástico se concentra en un punto vélico en el cual convergen heterogeneidades insospechadas que sacan de quicio, que sorprenden; escandalizan porque han roto el orden (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 32-5-74).

⁷³ Por ello la definición de Todorov sobre el texto fantástico, según la cual el lector debe vacilar entre una explicación natural y una sobrenatural (*Introducción a la literatura fantástica* 24), resulta pobre para interpretarlo. Ante González Bermejo, Cortázar declara que “ese esfuerzo tan grande que hizo Todorov en su libro *L'introduction au fantastique* a mí me parece muy insatisfactorio [...] después de terminado el libro, mi sentimiento de lo fantástico no ha sido explicado” (*Conversaciones con Cortázar* 41) Entonces, parece ser más apropiada la cita usada por Adolfo Prieto en la que Ana María Barrenechea, en *Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica* (87), define al género: “literatura fantástica es la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales (“Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia” 1011).

de la sensatez. Una forma distinta de concebir la realidad para despojarla de la engañosa apariencia que muestra la percepción inmediata. Otra manera de ver el mundo. Único medio para establecer una transparente y complicada red de vasos comunicantes en la que, de algún modo, todo se comunica con todo, y donde alguna remota perturbación, puso en movimiento a una realidad cambiante e hiperfluida que no cesa de buscar el dudoso equilibrio perdido.

En su ensayo “Del sentimiento de lo fantástico”, Cortázar expresa que lo fantástico no contempla una modificación espectacular de las cosas. Es, en sí, “la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan a los anversos, son modalidad natural del que vive para esperar lo inesperado” (71); pero aclara que lo fantástico “por su fuerza excepcional [da] la impresión [de] fatalidad” (72), de muerte, de desgracia, de vacío, de “palabras [que] están tapando agujeros” (74). Es lo inesperado –la fuerza de lo excepcional- y su impresión trágica, potenciadores del efecto que la narración fantástica realiza sobre el lector y que se traduce como experiencia literaria. Es en la particular relación entre escritor-texto-lector, entonces, que se genera el efecto de lo fantástico. Este efecto, por tanto, sólo se logra en la encarnación de lo subjetivo, que se experimenta inmediatamente como angustia, puesto que lo “verdaderamente fantástico” reside en “su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos, arrancándonos de la rutina...” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 74).

Lo fantástico en Cortázar es también una fascinante escuela de la mirada: muestra lo que una percepción limitada y racional es incapaz de mostrar; hace ver lo que en el

hombre y en el mundo se relaciona con lo etéreo: aprehende los intersticios, los rincones más discretos, más abismados en el ser, las trampas más evidentes, las esperanzas menos conocidas y más palpables de la realidad. Sin embargo, en su cuento “Las babas del diablo”, el escritor, a la hora de hacer ficción, establece que “... todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin la menor garantía [...] De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena. Y, claro, todo esto es más bien difícil” (*Las armas secretas* 72). Y también complejo porque la intencionalidad es lo que convierte a una mirada original en artística: elegir el objeto, la forma de mirarlo, y tomar toda la serie de decisiones que eso implica. Es como si el ojo-lente, a través de la mano-escritura fuera capaz de despojar al mundo objetual “de tanta ropa ajena” para enfocar de acuerdo a la distancia, la que a su vez es elegida a partir de la precisión del encuadre que limita el campo visual.

La significación de nuevas maneras de mirar, de estas formas secretas de comunicación, ha sido subrayada por el propio Cortázar en una entrevista concedida a Luis Harss: “Los pasajes y las galerías han sido mi patria secreta desde siempre” (“Julio Cortázar o “la cachetada metafísica” 682): escritor-andante en territorios de realidades paralelas donde lo fantástico deja de invadir, de explotar, porque el absurdo está instalado en el seno mismo de lo real acentuado por una pavorosa desolación. Esa condición de descenso a los infiernos -donde el sillón cómodo de la Gran Costumbre (o mimesis realista) sirve, ciertamente, de elevador- hace que lo fantástico aparezca como una rasgadura en la coherencia universal, un prodigio que rompe la estabilidad del mundo cuyas leyes hasta entonces eran rigurosas e inmutables: es lo imposible que sobreviene de

improvisado en un mundo en el que lo imposible está desterrado. Es también, como lo interpreta Juan Carlos Curutchet: “... el paso de la retórica a la dialéctica, de lo fantástico a la alucinación, de la literatura escrita *desde* la literatura a otro tipo de literatura [...], [del] *hic et nunc* de la tradición realista [...] [al] *déjà vu* del psicoanálisis [...] [que] funciona como la intuición de otra dimensión temporal o espacial...” (*Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática* 42). Es la *coagulación* del instante que produce una sustitución de personajes. Es el inicio de la teoría de las *figuras* que habrá de desarrollarse en su cuento “El perseguidor”, dibujarse en su novela *Los premios* y llegar al pleno de su realización en su texto-mandala *Rayuela*.⁷⁴

Cortázar presiente que hay ciertas *ondas magnéticas* que atraen, con-funden y coagulan a los elementos reunidos en los puntos vélicos ubicados en los intersticios de la realidad y que forman ciertas figuras. En su entrevista con Luis Harss explica:

... la noción de lo que yo llamo figuras [...] Es como el sentimiento –que muchos tenemos, sin duda, pero que yo sufro de una manera muy intensa- de que aparte de nuestros destinos individuales somos parte de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizás a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de

⁷⁴ La *teoría de la figura* utilizada en Cortázar se ancla a un gran dibujo captado por un sólo golpe de vista.. En el cuento “La noche boca arriba” se tejen planos témporo-espaciales que evocan una figura dinámica en la cual se percibe cómo la noche gira para dar paso a la luz; en “El perseguidor” la distensión y retención del tiempo convierten a la vida en una figura donde se disuelve el tiempo verbal; en *Los premios* Persio dibuja la figura de una constelación con los pasajeros del *Malcolm*; en *Rayuela* se puede apreciar que la figura está armada con imágenes que se comunican sin continuidad. Morelli lo explica, primero, desde el vocabulario: “Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones” (cap. 116) porque “la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados (cap. 109).

ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana (Julio Cortázar o “la cachetada metafísica” 690).

Hay, entre muchas de las historias concebidas por Cortázar, una que constituye un paradigma de la figura que forma la mudanza de la experiencia real en proyección fantástica. Se trata del cuento “La noche boca arriba” incluido en su libro *Final del juego*. El relato despliega un argumento en apariencia inofensivo: Un hombre viaja en moto, tiene un accidente y es internado en una habitación de hospital; allí entre momentos de confusa y dolorosa vigilia, sueña ser un moteca perseguido por aztecas que quieren sacrificarlo durante la guerra florida. O: el moteca pertenece a la realidad, duerme boca arriba sobre el piso de piedra de la mazmorra azteca donde ha sido encarcelado; allí el sudor frío que provoca el miedo a la muerte, lo hace soñar con una ciudad del futuro, grande, limpia, hermosa, llena de colores, por la que pasea montado en un extraño insecto mecánico; en un instante sufre un accidente al momento en que una señora se atraviesa sin ver.

De entrada se presenta un narrador omnisciente que comunica los pensamientos y los actos de los personajes como si fuera alguien completamente ajeno, sin involucrar sus sentimientos pero capaz de describirlos. Este distanciamiento, por un lado impide que los personajes se vean a sí mismos y, por otro, reconfigura la historia al escoger, ordenar y entregar lo significativo del relato. La omnisciencia, entonces, no sólo es objetiva sino que, a la vez, es selectiva. Una óptica fiel, casi cinematográfica, donde abundan los detalles *reales*.

Así configurada, la voz narrativa sitúa a un personaje anónimo rodeado por una circunstancia aséptica, *naturalmente* realista. Una ciudad donde todo está detenido y donde lo único que parece suceder es lo que moviliza al personaje “él –porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre–”, que “pensó que debía ser tarde”, poniéndolo en un primer plano con respecto a la visión del lector. Se trata de un motociclista, “quizá algo distraído”, que se deja llevar por la velocidad en una mañana de aire terso donde aguardan los objetos siempre iguales a sí mismos: el “largo zaguán del hotel”, “la calle”, “el portero”, “el sol”, “los altos edificios del centro”, “la joyería de la esquina”; donde el itinerario entre “los ministerios (el rosa, el blanco)”, entre “la serie de comercios con brillantes vitrinas de la calle Central”, es conocido, placentero. El comienzo en *allegro* (“la moto ronroneaba entre sus piernas” –como felino-, “y un viento fresco le chicoteaba los pantalones”) y las claras imágenes visuales, ofrecen al lector un paisaje urbano, moderno, seguro, inofensivo, tranquilo; el entorno de cualquier capital de provincia, que incita a adentrarse cada vez más en la historia con la –aún– ingenua mirada de quien percibe en la textualidad manifiesta una sola idea: la del viaje. (159)

Como hito tejido en la trama, la idea del viaje impregna en gran medida la obra cortazariana. Si bien el comienzo del viaje del protagonista de “La noche boca arriba”, se inserta en un paisaje citadino, moderno, y aún cuando un accidente lo deja trunco, se alcanzan a entre-ver características del itinerario: es un trayecto que va desde el centro de la ciudad⁷⁵ hacia la periferia. “Ahora entraba en la parte más agradable del trayecto, el

⁷⁵ Cortázar trabaja el tema de la ciudad en su novela *62: modelo para armar*. En la entrevista que le concede a Evelyn Picón Garfield, y en relación al poema incluido en la novela titulado *La ciudad*, Cortázar cuenta que desde hace muchos años sueña con la ciudad: “... desde los veinte años yo sueño con la ciudad. Es lo que se llama sueños recurrentes [...] con las calles, con galerías, con arcadas, con el canal en el norte y ese extraño hotel un poco tropical [...] un hotel donde siempre está esperando la pesadilla porque allí siempre hay algo que me hace despertar a mí. Yo tengo una cita en ese hotel, pero no sé con quién ni con qué y para llegar [...] hay esos extraños ascensores con los que yo sueño que suben y después se desplazan

verdadero paseo”: las calles pasan a ser arboladas, “con poco tráfico y amplias villas que dejaban venir los jardines hasta las aceras, apenas demarcadas por setos bajos” (159). Elementos visuales que lo empujan a dejarse “llevar por la tersura, por la leve crispación de ese día apenas empezado”. (159).

A partir de su enorme carga visual, el relato arranca con la conciencia y el desprendimiento de la mirada: “él” va dejando atrás el hotel, los edificios, los árboles, las vitrinas, el poco tráfico y la calle misma, pero no es capaz de visualizar *otra* presencia. De pronto, al evitar atropellar a una mujer que cruza imprudentemente una esquina, se cae de la moto y pierde el conocimiento (¿otra vez el pecado original, mismo que impide la permanencia?). Una vacilación, un mínimo “quizá” entre tanto pretérito: “pensó”, “se apuró”, “vio”, “dejó pasar” (“corriendo sobre la derecha, como correspondía”). Infima distracción del adverbio en apenas tres frases y de nuevo: “vio”, “frenó”, “perdió”, “oyó el grito de la mujer” (159-160). Dormirse de golpe y volver del desmayo en la breve exhalación de un punto y aparte.

En el delirio febril que sigue a la conmoción, a la operación del brazo derecho fracturado y al alucinado despertar de la anestesia, sueña (después de un doble espacio –última bocanada de aire- como deferencia al lector que todavía se cree a salvo) que es un moteca⁷⁶ al que persiguen y capturan los aztecas⁷⁷ para conducirlo al sacrificio en un

horizontalmente y vuelven a subir o a bajar y te dejan en otra habitación que es como aquella de la que habías salido[...] Yo busco no sé a quién ni a qué, yo busco y empieza todo el itinerario en la ciudad. A veces es agradable, por ejemplo [...] cuando veo el norte de la ciudad [donde] hay un gran canal de aguas plateadas y hay también unos extraños edificios a los que [...] yo quiero llegar y no he llagado nunca [...] Es un poco un infierno ¿no?, un infierno visto como una ciudad extraña. (*Cortázar por Cortázar* 38-9).

⁷⁶ Cortázar, lúdico siempre, juega con el lenguaje para darle una nueva dimensión a las palabras. Parece que “moteca” (palabra-bisagra) es la composición silábica de *mo*(derno), *mot*(o) –hombre moderno en moto- y *teca* sufijo que (no sólo) designa a los pueblos prehispánicos de Mesoamérica: Tol-*tecas*, zapo-*tecas*, tlaxcal-*tecas*... “Moteca” será, entonces, el habitante de un pueblo no mexicana que por razones de supremacía y predominio de los éstos, está expuesto a ser presa de la “guerra florida”, el sacrificio ritual

rito de la guerra florida: “Como sueño era curioso” (161). El lector siente que la conciencia sigue perteneciendo al hombre de la moto, y por unas líneas lo seguirá sintiendo, porque la sensación de extrañeza continúa: “... como si aún en la absoluta aceptación del sueño algo se rebelara contra eso que no era habitual, que hasta entonces no había participado del juego” (161).

Hasta que la conciencia se rinde y entonces “él” pasa a ser el moteca que huye por la selva donde “Huele a guerra” (161), y el moteca pasa a ser el motociclista-accidentado-internado-soñante en una sala de hospital en la cual sólo la voz del enfermo de al lado aparece, llamándolo, como es la costumbre porteña: “amigazo [...]: Se va a caer de la cama [...] no brinque tanto (162) [...] Es la fiebre [...] tome agua y va a ver que duerme bien” (164).

A medida que avanza el relato, Cortázar logra envolver al lector en un clima abrumador. Es el uso de los tiempos verbales lo que permite la intensidad de la tensión en el cuento: el pretérito imperfecto que marca las acciones contradictoriamente pasivas de la vigilia y el pretérito indefinido, tiempo de la perduración y la circularidad, que impera en las situaciones oníricas:

Distinguía ahora las formas posibles de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. Ya no debía tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía

ofrecido por los sacerdotes tenochcas para que el dios-Sol (Huitzilopochtli) no se extinga. En este sentido, quizá, lo que sugiere Cortázar es que “moteca” es la coagulación, la figura, de un híbrido fantástico –casi como el Minotauro–: *mot(o)* (hombre moderno)–(*t)eca* (hombre primitivo).

⁷⁷ Cortázar pre-ve que el lector pueda aceptar que el motociclista conociera lo suficiente de los aztecas como para soñarlos de ese modo, o en su caso, que el moteca fuese un visionario del futuro –casi al estilo de Julio Verne. La verosimilitud –enclavada en la ambigüedad– es brindada por la estrategia narrativa: la tercera persona del singular en la voz narrativa (que le da ecuanimidad) y un “él” alternado entre el motociclista y el moteca (que le da indeterminación). Sin embargo la tercera persona, que es la voz del punto de vista del protagonista, logra la proximidad de la primera, sin perder la objetividad de la tercera persona. En el tránsito de la primera a la tercera persona, el otro se diluye en sí mismo y el sí mismo en el otro, reflejando la disociación del yo que intermedia entre un pasado (la guerra soñada), un presente (la noche del sueño) y un futuro (el sueño del moteca).

apenas, como un recuerdo [...] Ahora volvía a ganarlo el sueño, a tirarlo despacio hacia abajo [...] Quizá pudiera descansar de veras, sin las malditas pesadillas [...] El pasadizo no acababa nunca, pero ya se iba a acabar, de repente olería el aire libre lleno de estrellas, pero todavía no, andaban llevándolo sin fin en la penumbra roja... (165-7)

Precisión de las sensaciones que se despliegan con notoria economía verbal. Se trata de uno de los más destacables valores literarios (estilísticos) de “La noche boca arriba”, junto con la muy convincente alternancia entre una cierta banalidad del bien-estar moderno (“unas semanas quieto y nada más” (160)) y la aterradora oscuridad de la noche del moteca, que iba “abriéndose como una boca de sombra” (168).

El texto, a través de la precisa selección de sus palabras, transporta a una movilidad interior que des-centra la mirada del lector para dirigirla hacia un mar de asociaciones y disociaciones donde el lenguaje adquiere un rango preeminente. La alteración sintagmática del discurso –de la ciudad a la periferia, de la selva a la mazmorra, de la vigilia al sueño y de regreso, de la mazmorra al Teocalli y sin regreso-, el ritmo interno de la prosa marcado por el manejo poético de las imágenes y el fluctuante entramado de las estructuras narrativas –el accidente, el hospital, la fiebre, los sueños, los de las camas vecinas, la disolución de la realidad, el paso a la muerte, el sueño del soñado- convierten al lenguaje en la sustancia medular en la cual los personajes cobran vida anónima. Desplazamientos que bien podrían corresponder a la salida del cronotopo de la modernidad para caer en el reino de lo primitivo. ¿Será la representación del mundo latinoamericano que vive entre la posmodernidad y el primitivismo?

Simetría del movimiento entre una y otra realidad⁷⁸, hasta su coagulación: para el motociclista accidentado “Primero fue una confusión, un atraer hacia sí todas las sensaciones por un instante embotadas o confundidas. Comprendía que estaba corriendo en plena oscuridad (163), [...] [de pronto] salió de un brinco a la noche del hospital...” (167). Pero la conciencia ya estaba del lado del moteca que “cuando abrió los ojos vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano [...] ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso⁷⁹ había sido el otro...” (168) y no el de la pesadilla. ¿Será que el sueño de uno se convierte siempre en la pesadilla de otro? Este es el final del cuento. Un desenlace configurado como punto de convergencia, una especie de punto vélico, de contrapunto donde confluyen todos los elementos del relato. Es precisamente el punto final del cuento lo que convierte a esta obra en fantástica. Es el momento en que cualquier soñante despierta de su pesadilla, es el tiempo preciso en el que el lector intérprete se relanza automáticamente a la primera página del relato, a partir de la cual intentará construir una explicación razonable para ser razonada.

Son cuatro las fracturas hiladas en el relato. En primer término, el cambio de identidad del motociclista a la del moteca se explica afirmando que “como sueño era curioso” (161), aunque se precise de inmediato que “todo era natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a la caza del hombre” (161). Por lo tanto “tener miedo no era extraño”, ya que en “sus sueños abundaba el miedo” (162). Huyendo en el sueño casi se

⁷⁸ Un uso notable de los elementos de comparación –implícita, invisible como la magia del buen prestidigitador- impide al relato caer en lo absurdo o en la inverosimilitud. Por el contrario, el lector “siente” que a él podría ocurrirle lo mismo que al protagonista.

⁷⁹ ¿Sueño maravilloso porque está formado de metamorfosis constantes donde los pasadizos del Teocalli son grandes avenidas, donde un enorme insecto tenía el cuerpo de metal o porque indica la perplejidad que despierta el extraño sueño futurista?

cae de la cama del hospital, como un retorno brusco a “la última visión de la pesadilla” (162) que lo devuelve a la realidad inicial de un herido al que acaban de operar y que se despierta con la boca pastosa por los efectos de la anestesia.

El segundo pasaje surge naturalmente al “abandonarse” (163) al sueño. Aletargado por el dolor, ingresó al “tiempo sagrado de los cazadores” (164) en el que el moteca es capturado por los aztecas. Su tránsito es percibido por los demás enfermos de la sala como efecto de la fiebre que padece, cuyo simple remedio sería beber agua. Los vecinos adquieren realidad cuando él los mira. Sus ojos guían al lector en su recorrido de reconocimientos, cubriendo los cuerpos incorpóreos dispersos en la sala, sólo reales cuando él abre los ojos o les tiende una palabra que sirve de puente para aferrarse al mundo, aparentemente, real. Los otros sólo pueden ver –como involuntarios partícipes de una ceremonia que ocurre del otro lado del tiempo- sus gestuales manifestaciones del éxtasis, pero no saben que, desde la inmovilidad de su cama, ha saltado a otra dimensión. Cuando vuelve de la pesadilla, sus ojos, carentes de vida, siguen mirando a los demás desde lejos, desde la profundidad, desde el otro lado.

En la tercera fisura el lector *ve* que en la cama del accidentado queda un cuerpo malherido, pero ese cuerpo ya no le pertenece. Lo que las enfermeras inyectan, limpian y manipulan son los restos de un cuerpo aprehendido en la guerra florida. Él sigue estando sin estar en el hospital; él ya no es sino el recuerdo de un cuerpo, de un tiempo. A veces, en sus sobresaltos, los compañeros de la sala lo ven volver de un largo viaje, más allá del tiempo, del sueño que no sana...sueño insano que lo hunde en un hueco, en un hoyo, en el intersticio, pasaje a otra realidad, a otra identidad. Sueño que lo tira despacio “de

espaldas” (165), para llevarlo “boca arriba” (167) hacia la piedra del sacrificio donde aparentemente, deberá ser sacrificado.

Para escapar del tunel que lo lleva a la muerte, el motociclista que gime “por despertar” intenta huir del espacio del sueño. Descubre en esta última fractura, que no puede despertarse, porque en realidad “estaba despierto” y es que “el sueño maravilloso había sido el otro”: ser un motociclista en un tiempo futuro plagado de signos incomprensibles, sueño “absurdo como todos los sueños” (168).

Estas cuatro alternancias fragmentarias espacio-temporales del relato proyectan la fuerza de una realidad que no es otra más que la del sueño. Va de la realidad –aparente siempre- a un futuro visionario, donde la moto es “un enorme insecto de metal” que zumba bajo las piernas del moteca, la ciudad algo asombroso, los semáforos “luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo”. Lo que se creía real no es más que “la mentira infinita de ese sueño.” (168)

Cuadros móviles en los que los personajes se definen por el no-ser, no como síntomas de vacío, sino de oquedad, de intersticio para el hallazgo. Hay una falta de materialidad protagónica. El personaje soñado y el soñador repiten una marca ya anticipada en el título. La posición boca arriba, dispuesta en paralelo, desde donde surgirá el grito, el clamor de estar vivo: “Oyó gritar [...] Otro grito [...] Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, el final inevitable [...] Gritó de nuevo sofocadamente...” (166). Gritar es la manera de sacudir el equilibrio, el simulacro de tan mencionado equilibrio.

Pero el cuento termina exactamente antes de la ejecución y es el lector quien debe decidir, si así lo desea, si el personaje-moteka es sacrificado o si “él”-personaje muere en

el hospital. Este suspenso –que exige, sin duda alguna, la complicidad- es el que convierte al “lector hembra” en “lector macho”⁸⁰. Es así que, a través de un proceso de refiguración de lo fantástico, el lector deja de ser un consumidor para pasar a ser un consumidor: ¿Tendrá sepultura? Quizá no, a causa del extraño propósito del autor de dejar al personaje suspendido, flotando en un espacio sin tiempo, muriendo sin muerte en medio del sacrificio, dormido en su vigilia, despierto de su sueño...activado para siempre.

Sin embargo, lo que en “La noche boca arriba” perturba no es eso: es su inequívoco de realidad. Si “como sueño es curioso” (161), quizá es porque *no* es un sueño. Lo que como texto desborda el relato es su cualidad de historia *verdadera*, que aparece contada por la imprecisa voz de nadie, con el ritmo del *allegro* seguido por el de una elegía. Pesadumbre porque la historia ya ha terminado en el mismo momento en el que inicia la lectura, “A mitad del largo zaguán”, donde desde siempre es “tarde para la soluciones fáciles”. Porque ya en la brisa tenue del viento, en la “leve crispación” del día recién iniciado, *algo* se resiste tanto a la “tersura” (159) de la mañana como del relato; *algo* escapa al minucioso engaño, *algo* denuncia a lo cotidiano, *algo* abre la grieta que apenas se insinúa. Pero el relato es en sí grieta. Y sólo desde allí puede leerse.

En la obra de Cortázar el personaje que no existe como carácter, que no actúa, que tampoco está encerrado en un rol, porque excede al individuo, está atrapado en una red de

⁸⁰ Quizá esté de más comentar que esta tipología de lectores está planteada por Cortázar desde *Los Premios*, hasta *Rayuela*. En *Los Premios* cuestiona al lector cómodo que ve en la literatura un soporífero cotidiano, al que sólo le interesa el final de la obra (176-177). En *Rayuela* formula al *lector hembra*. Varias veces ha pedido disculpas, aunque de una forma más contundente en la entrevista que realiza Evelyn Picón Garfield y que titula *Cortázar por Cortázar*: “... me di cuenta de que había hecho una tontería. Yo debí poner *lector pasivo* y no *lector hembra*, porque la hembra no tiene por qué ser pasiva continuamente; lo es en ciertas circunstancias, pero no en otras, lo mismo que un macho” (*Rayuela*. Edición Crítica, 788). En el capítulo 99, de *Rayuela*, será más explícito: “¿Para qué sirve un escritor sino para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?”. El lector que reclama entonces Cortázar (“lector macho”) es aquel compañero de viaje, cómplice de la acción narrativa que sea capaz de destejer lo tejido, de abrir lo cerrado de comprometerse con las reglas del juego que lo llevarán, sin duda alguna, a ser otro.

símbolos de significados desconocidos. No hay nombres: “él”, “cuatro o cinco hombres jóvenes”, “la mujer”, “policía”, “alguien de blanco”, “los acólitos de los sacerdotes”, “el enfermo de al lado”. Son sólo cuerpos para el lenguaje. Un intento de poner límites al sinsentido que subyace a la significación. Presencia disuelta en la dualidad.

El desdoblamiento de los protagonistas –parte del género teatral- permite advertir las máscaras posibles. En la cara y contracara del hilo narrativo de “La noche boca arriba”, “las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes” (163). Lenguaje mediador entre la oscura masa de intuiciones, que pugna por salir de su matriz de sombras, y la movilidad de la conciencia en la inconsciencia del plano onírico.

Y ¿cómo salir de él? El camino de regreso resultó ser demasiado largo. El moderno pasa por el “largo zaguán”, penetra en una “calle larga” (159), en el hospital lo llevan hasta el “pabellón del fondo” (160) y finalmente atraviesa –en la vida real pesadilla del otro-, por un “pasadizo que no acababa nunca”. Desde ahí, el personaje sale “de un brinco a la noche del hospital” (167), trata de alcanzar un vaso de agua (tiene sed; la carrera ha sido agotadora) con un gesto lento, interminable, que deja la mano colgando en el vacío, como un astronauta frente a la noche espacial. ¿Cómo volver del sueño entonces?

Nada puede impedir que el motociclista deje atrás su cuerpo y salte a la guerra florida. De esta forma, el accidente alcanza una proyección insospechada. La mujer sin rostro fue sólo un medio para frenar el irreversible viaje del personaje. La mujer salió prácticamente ilesa, dueña de su cuerpo, signo de lo imprevisto que arrastra al personaje a su destino: el ritual de la otra entidad femenina, la luna, que precede el inicio de ir a la

caza de los hombres. La mujer y la luna constituyen dos fuerzas de una misma entidad femenina, que en la cosmogonía mesoamericana representa la unidad de los eternos oponentes: día-noche, masculino-femenino, arriba-abajo, vida-muerte.⁸¹

De la dialéctica yo-otro surge la obra como un campo de fuerzas. El mundo es una figura y su lateralidad construida entre ambos polos. Lo fantástico otorga a la realidad una dimensión onírica para que ésta, al ser la real, la desenmascare.

Walter Krickeberg en su texto *Las antiguas culturas mexicanas* expone que en la cosmogonía mesoamericana, el suelo es un plano intermedio entre el mundo de arriba (el Cielo) y el mundo de abajo (el Inframundo). La función cósmica de la Tierra es mantener el equilibrio entre estas dos fuerzas en oposición. Sin embargo, la Tierra se encuentra ubicada más cerca del Inframundo puesto que su techo es el suelo (158). Así que caer al suelo es rozar la superficie de la noche subterránea, tal como le sucedió al personaje de Cortázar. De ahí que su noche sea un abismo invertido, boca arriba. Por lo tanto, parece ser, que los camilleros bien podrían representar los acólitos que lo guían a la muerte ritual.

La angustia de lo fantástico no mantiene ninguna relación con la lectura pasiva, puesto que el efecto provocador del cuento no aparecerá si, como dice Cortázar en “Volviendo a Eugenia Grandet”, no se percibe que:

... la anécdota de cada relato es [...] un testimonio de extrañamiento [...] aperturas sobre el extrañamiento, instancias de una descolocación desde la cual lo sólito

⁸¹ Según el *Diccionario de Mitología y religión de Mesoamérica* de Yolotl González Torres, la Luna es la diosa del nacimiento, para los mayas, y dios (masculino) de los cazadores para la cultura totonaca. La referencia indica, en la interpretación, que el personaje necesariamente debe morir para nacer en un moteca que es llevado al sacrificio por los cazadores cuyo patrono es la Luna. En otra línea, esta interpretación podría acercarse al concepto hindú de transmigración del alma. Una transmigración selectiva, a la mitad de la vida, puesto que el texto no sugiere siquiera la muerte del protagonista –ya que es soñado por el moteca–, sino la transposición de planos reales-irreales, soñado-despierto, ser-no ser.

cesa de ser tranquilizador [...] Poco o nada reflexiono al escribir un relato; como ocurre con los poemas, tengo la impresión que se hubieran escrito a sí mismos.

(*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 39).

En “La noche boca arriba” el ingreso en *el sueño* del motociclista (“Fue como dormirse de golpe” (160)) y su *despertar* en la otra realidad –la del indio perseguido y acosado por sus perseguidores enemigos- parece parte de la alucinación patológica de un accidentado, lo que explicaría el desdoblamiento del yo protagónico en otro, transmigrado, re-encarnado en el yo agónico. El personaje desconoce de dónde arranca este terrible juego ritual, esta fuerza que le obliga a irse y volver, y además le es imposible conocer el límite entre el irse y el quedarse. A través del trance se gana y se pierde a sí mismo; se niega, se afirma y se vuelve a negar. Un desdoblamiento individual que no es más que resultado de la *descolocación*, del *extrañamiento* en que se traduce, para Cortázar “el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras, de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez araña y mosca” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 32). Inmersos en estos tramados viven los personajes de “La noche boca arriba” como un *punto cero* existencial, fuera de toda rutina, sin la ilusión de estar insertos en su medio y cortados de todo vínculo con la realidad inmediata. Dualidad de sí mismo en dos tiempos (el contemporáneo, bajo su apariencia de viaje cotidiano y el de la guerra florida como huída de la persecución), en dos espacios (el Paris-Buenos Aires moderno y un México selvático, primitivo) confluyendo en una síntesis final de omnipresencia.

¿Por qué la presencia de un *otro*? Cortázar da la respuesta al declarar ante González Bermejo: “hay en mí una especie de obsesión del doble [...] no creo que se trate de una influencia literaria [...]; no [...] [es] una contaminación literaria. [...] Era una

vivencia [que] de alguna manera está [...] en “La noche boca arriba”...” (*Conversaciones con Cortázar* 32-3). Declaración que en su propio texto “Del sentimiento de no estar del todo” explicitará con mayor contundencia:

... no sé si explícitamente en el sistema de Jung pero, en todo caso en las cosmogonías, en las mitologías del mundo, el doble, los personajes dobles [...] son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertido en mito, en leyenda. Parecería que el hombre no se acepta como una unidad sino que, de alguna manera, tiene el sentimiento de que simultáneamente podría estar proyectado en otra entidad que él conoce o no conoce pero existe (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 34).

En el desdoblamiento, el personaje, de “La noche boca arriba”, nunca deja de ser él mismo. Sencillamente pasa del estado de vigilia al del sueño⁸², conservando en todo momento su *yo*, su subjetividad: “Entonces sintió una bocanada horrible del olor que más temía, y saltó desesperado hacia delante” (162). Por otro lado, el personaje sólo anhela despertar por la experiencia angustiante de la pesadilla que le es propia, el deseo de despertar no aparece por sentirse otro *yo*, sino precisamente por saberse él mismo: “Con una última esperanza apretó los párpados, gimiendo por despertar” (168). Tampoco el personaje experimenta ninguna vivencia de doble personalidad, siempre es él: “Como dormía de espaldas, no lo sorprendió la posición en que volvía a reconocerse...”(165).

Cortázar también ha experimentado el desdoblamiento físico, incluso, sin dejar de ser tampoco él mismo. Porque *el doble* es ante todo una vivencia, una vivencia de sí

⁸² En el cuento de Cortázar “Retorno de la noche” (1941), se precisa desde el principio que “Uno se duerme; eso es todo. Nadie dirá jamás el instante en que las puertas se abren a los sueños”. (*Cuentos Completos* 1: 59)

mismo. “¿Puede ponerme un caso?”, le pregunta González Bermejo, a lo que Cortázar responde:

Un día de sol como el de hoy –lo fantástico sucede en condiciones muy comunes y normales- yo estaba caminando por la rue de Rennes y en un momento dado supe –sin animarme a mirar- que yo mismo estaba caminando a mi lado; algo de mi ojo debía ver alguna cosa porque yo, con una sensación de horror espantoso, sentía mi desdoblamiento físico [...] me metí en un bar, pedí un café doble amargo y me lo bebí de un golpe. Me quedé esperando y de pronto comprendí que ya podía mirar, que yo ya no estaba a mi lado [...] hay una correspondencia temporal muy próxima [...] no tiene mucha gracia imaginar que su doble haya sido un ateniense... (*Conversaciones con Cortázar* 35)

“La noche boca arriba”, es pues, un discurso narrativo de yuxtaposición témporo-espacial que provoca un deslizamiento de circunstancias y en donde la espacialización del tiempo es el punto de partida de la transgresión que crea un universo regido por leyes propias. Un mundo en el que los espacios se reconcilian en la unidad textual del relato, donde el pasado-futuro viven momentáneamente en el presente tanto de los personajes como de quien escribe el cuento; y donde los protagonistas (el de *aquí* y el de *allá*) se reconocen por los claros signos textuales que indican el pasaje de una realidad a otra. Es, también, uno de los cuentos en que se exhibe con mayor eficacia el sueño que vacila, en un vaivén constante, con la vigilia para luego acabar con ella, usurparla y aniquilarla. O como diría Cortázar, siempre de un manera más bella, en su texto “Del cuento breve y sus

alrededores”: “Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa” (*Último round* 1: 73).⁸³

Bajo esta sentencia el lector intérprete –si recorre “La noche boca arriba” de nuevo- se encuentra con que el relato es reversible: lo que está dando vuelta es la oscuridad que gira hacia la luz del conocimiento –de sí mismo-, de la degeneración a la regeneración del tiempo y el espacio, de la trama a las sinestesias, del bisturí al cuchillo, de la agonía a lo francamente tanático. Todo de ida y vuelta porque lo que está boca arriba es la noche, como bien lo señala el título del cuento, que gira para ponerse boca abajo, como antítesis del cuento. En una “noche sin estrellas” (162), en la oscuridad, la luna “la Muy Alta” ha dejado de ser “la dispensadora de los bienes motecas” (164):

Lo habían traído al teocalli, estaba en las mazmorras del templo a la espera de su turno.

Oyó gritar, un grito ronco que rebotaba en las paredes. Otro grito, acabando en un quejido. Era él que gritaba en las tinieblas, gritaba porque estaba vivo, todo su cuerpo se defendía con el grito de lo que iba a venir, del final inevitable. Pensó en sus compañeros que llenarían otras mazmorras, y en los que ascendían ya los peldaños del sacrificio. Gritó de nuevo sofocadamente, casi no podía abrir la boca, tenía las mandíbulas agarrotadas y a la vez como si fueran de goma y se abrieran lentamente en un esfuerzo interminable. El chirriar de los cerrojos lo sacudió como un látigo (166).

⁸³ Cortázar se refiere, por supuesto, al famoso cuento de Chuang-Tzu (300 a.C), integrado al texto *Antología de la literatura fantástica*, dirigida por Jorge Luis Borges: “Hace muchas noches fui una mariposa que revoloteaba contenta de su suerte. Después me desperté, y era Chuang-Tzu que recuerda haber soñado que fue mariposa o soy una mariposa que sueña ahora que es el filósofo Chuang-Tzu?”. (159)

Tras esta descripción del cautivo moteca, en la que se lo muestra “convulso, retorciéndose, [luchando] por zafarse de las cuerdas que se le hundían en la carne” (166), comienza el relato de su traslado “alzado, siempre boca arriba” (167). Al salir a la noche “una luna menguante le cayó en la cara donde los ojos no querían verla [...] Lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo” (168); mientras, en el hospital, el motociclista accidentado, “inmóvil en la cama” todavía se creyó “a salvo del balanceo cabeza abajo” (168). La reiteración que Cortázar hace de la postura de ambas víctimas parece sugerir una tergiversación⁸⁴ que revierte el tiempo de la escritura. De esta manera, a cada instante, todo recomienza, para demostrar que todo es reversible: la existencia es redonda, tal como lo plantea Jaspers en su texto *Filosofía de la existencia* (41-53). La circularidad, entonces, se convierte en un Centro. Siguiendo a Bajtin, en su *Teoría y estética de la novela* en “el hiperbolismo fantástico del tiempo [...] aparece la influencia de los sueños en el tiempo, es decir, la desnaturalización específica, característica de los sueños, de las perspectivas temporales [...] igual a la de las visiones [...] análogas a los sueños” (306). Si esto significa que se instaura una cronología – y por tanto una topología- opuesta a la norma de la razón, entonces, el Centro no es más que una *circunferencia*⁸⁵ –espacio de encuentro, centro magnético, objeto de deseo- en la cual

⁸⁴ Según el texto *Etimologías grecolatinas del español* de Agustín Mateos, “Tergiversar” es girar sobre las espaldas (222).

⁸⁵ Mircea Eliade establece que este espacio cronologizado o tiempo espacializado permite delimitar la figura de una circunferencia, dentro de la cual los protagonistas inician una búsqueda a través de un camino en el cual hay elementos que impiden el acceso a su objeto de deseo: el Centro. El Centro es la zona sagrada, el punto en el cual se fusionan los tres sectores cósmicos: cielo, tierra e infierno. El Centro es el origen, el *medio* el espacio donde las disposiciones opuestas se neutralizan y alcanzan el equilibrio, la armonía y la justicia. Transitar el camino que conduce hacia el Centro es penoso; hay redes que entretienen un laberinto que producen al buscador extravíos y dificultades porque “...equivale a una consagración, a una iniciación; a una existencia, ayer profana e ilusoria, le sucede ahora una nueva experiencia real, duradera y eficaz.” Lo cual equivale a una “necesidad de regenerarse periódicamente aboliendo el tiempo pasado y reactualizando la cosmogonía” (*El mito del eterno retorno* 23-4) En “La noche boca arriba” la trayectoria, el paso hacia la piedra del sacrificio, simboliza un retorno al tiempo sagrado, así como el hueco

convergen díadas (compuestas de infinitos elementos heterogéneos) de razón-no razón, mimesis-mito, aquí-ahora-allá-entonces, época contemporánea-época precolombina, joven-motociclista-indio moteca, realidad-visión, vigilia-sueño, accidente-guerra florida, sol-luna, día-noche, Tezcatlipoca⁸⁶-Quetzalcóatl, rito de curación-rito de sacrificio, sala de hospital-mazmorra de Teocalli⁸⁷. Juego contrapuntístico sin alteraciones ni rupturas.

Por tanto, no es el significado oculto en las profundidades lo que tiene que desentrañar el lector. La clave, el indicio, está en la superficie mimetizado y mitificado con el entorno: era un moteca que tuvo una visión, mimesis de la descripción agónica causada por un accidente banal, lo cual le da una dimensión metafórica al relato. Metáfora de la disolución y encuentro de la identidad: un hombre primitivo con capacidad perceptiva sin el atrofiamiento del pensamiento racional de los tiempos presentes. Así lo expresa Cortázar en su ensayo “Irracionalismo y eficacia” en el cual pretende dar supremacía a la irracionalidad como vía de conocimiento:

... convenimos en agrupar lo inconsciente y lo subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones –con su cima especialísima: la fe, y su cinematógrafo: los sueños-, y en general los

o pasaje por el cual el joven-moto accede a otro nivel de realidad: “Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas” (165).

⁸⁶ “Tezcatlipoca”, según Yolotl González Torres, “es uno de los dioses más importantes de los mexicas [...] como deidad creadora y como la contraparte de Quetzalcóatl [...] [ambos son] los principales autores de la creación [...] [donde] uno destruye el mundo que construyó el otro” (*Diccionario de Mitología y religión de Mesoamérica*).

⁸⁷ González Torres precisa que la palabra Teocalli hace referencia a “Templo Mayor [...] o Cerro de la Serpiente, en memoria del cerro donde nació Huitzilopochtli. Era el principal y más grande templo de Tenochtitlán, del que dice Sahagún: “La principal torre [...] estaba en el medio y era más alta que todas [...] estaba dividida en lo alto, de manera que parecía ser dos y así tenía dos [...] altares en lo alto [...] [en uno] estaba la estatua de Huitzilopochtli [...] en la otra [...] la imagen del dios Tláloc, delante de cada una de éstas estaba una piedra redonda [...] que llamaban téchcatl, donde mataban a los que sacrificaban a honra de aquel dios” (*Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*).

movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propio (*Obra crítica 2*: 192).

La configuración del relato de “La noche boca arriba” contiene, además, lo que Iser llama el repertorio del texto⁸⁸, que se establece desde la prefiguración. Por un lado se encuentra un texto referencial que, al ser interpretado por el autor, se va tejiendo a lo largo del texto. El mismo Cortázar así lo señala en la entrevista con Evelyn Picón Garfield, realizada en 1974: “El cuento nació de la conjunción entre una caída de mi Vespa, en una callejuela de París, allá por el 53, y una lectura de la *Historia de Tlaxcala*, que me había enviado Carlos Fuentes unos meses antes del accidente”.

“Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida” (159): el epígrafe –oxímoron perfecto- que encabeza el cuento ha sido extraído, precisamente, de un pasaje de ese libro cuyo autor es Diego Muñoz Camargo⁸⁹: “Y salían ciertas épocas de guerra a cazar enemigos, y entonces prendían y cautivaban los que podían, y éste era su principal despojo y victoria, prender a muchos para sacrificar a sus ídolos, y tenían por mayor hazaña prender que matar, la llamaban *xochiyaoyotl*, guerra florida” (151). Los

⁸⁸ Wolfgang Iser establece que el texto literario es, ante todo, un acto de comunicación. “Por su medio tienen lugar intervenciones en el mundo, en las estructuras sociales dominantes y en la literatura anterior. Tales intervenciones se manifiestan como reorganización de aquellos sistemas de referencia que el texto designa mediante su repertorio [...] En el repertorio se presentan convenciones en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos [...] textos precedentes [...], normas sociales e históricas [...] [es decir, toda una] realidad extraestética. El repertorio representa aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del texto [...] estos repertorios-elementos siempre aparecen en estado de reducción [...] [por] ser un polo de interpretación”. (*El acto de leer* 11-117)

⁸⁹ El libro de Diego Muñoz Camargo en realidad lleva por título original *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento dellas*, editado por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM en 1987. Este texto está citado en el *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica* de González Torres página 151. Al ser editado por el Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana el título impuesto fue *Historia de la República y de la ciudad de Tlaxcala* fechado, en su primera edición, en 1975. Por la ambigüedad de las fechas de edición no es posible establecer cuál libro fue el que le prestó Fuentes a Cortázar ya que el cuento fue escrito en el año 56. Debe suponerse, entonces, que existen ediciones anteriores.

motecas, pueblo inexistente de las culturas precolombinas⁹⁰, son “una broma apenas perceptible, de esas que al autor lo hacían sonreír cubriéndose la boca tímidamente con la mano”, según cuenta Abelardo Castillo en un ensayo periodístico titulado “Las armas secretas del cuento”. Además, en el particular tratamiento literario de los pensamientos y las sensaciones cinestésicas⁹¹ del moribundo, que padece inocentemente su agonía como un estado transitorio, evocan *La muerte de Ivan Ilich* de Tolstoi, uno de los cuentos “inolvidables” que integran la colección mental de Cortázar, tal como lo manifiesta en “Algunos aspectos del cuento” (*Obra crítica* 2: 182).

Además de la literatura precedente hay en la prefiguración del autor cierto acontecimiento que sugiere ser la parte medular de la génesis del cuento. Tanto el motociclista-personaje, como Cortázar-autor, tuvieron un accidente de motocicleta – en la realidad del escritor ocurrido el 14 de abril de 1953⁹²- cuando trataban de evitar atropellar a una vieja que atravesaba la calle sin respetar un semáforo. El resultado fue una visita al hospital donde se quedaron para curarse.

En una carta –fecha el 12 de mayo de 1953- dirigida al poeta francés Fredi Guthmann (1911-1995)⁹³ Cortázar cuenta:

⁹⁰ A través de la referencialidad textual integrada en el repertorio se intuye que se trata de los tlaxcaltecas.

⁹¹ Según Katya Mandoki la cinética es una modalidad de la dramática definida ésta como el *ethe* (o rasgos de carácter) del emisor y del *pathe* (pasiones, sentimientos y afectos) entendido como el efecto que produce el discurso del emisor. “La cinética se refiere a los giros, la dinámica y puesta en movimiento de los significantes en cada registro [...] está relacionada con el movimiento [...] la cinética es la producción de sentidos de estaticidad o dinamismo” (*Prosaica*. Introducción a la estética de lo cotidiano 158)

⁹² Mario Goloboff ubica el hecho dentro de la primera estancia del escritor en París. Cortázar se alojó en la Casa Argentina, en la Ciudad Universitaria. Trabajó con un distribuidor de libros judío, al que conoció por un anuncio de periódico. Su labor consistió en empaquetar y trasportar los pedidos de libros de lugar en lugar, motivo por el cual el judío le ayudó a comprar una moto Vespa. (*Julio Cortázar: la Biografía* 96-7).

⁹³ Entre 1948 y finales de los sesenta se sitúa la intensidad del cruce de comunicación epistolar entre Fredi y Julio. Ya en las primeras cartas que intercambian, cuando todavía se tratan de usted, ambos hacen referencia a una cita: “no me buscarías si no me hubieras ya encontrado” (*Cartas 1937-1963*, 1: 233) que

... me puse la Vespa de sombrero, para no matar a una vieja idiota que se me cruzó en una esquina cuando yo cruzaba con todo derecho y luces verdes; resultado, que hice una maniobra brusca para no matarla, la agarré de costado, me hizo volar la Vespa por el aire, y los sesenta kilos de fierro me cayeron encima, reduciéndome a un sandwich entre el asfalto y el scooter. Resultado, la cara rota, y una doble fractura de la pierna izquierda. Esto pasó hace un mes, el 14 de abril. La policia me llevó al Cochin, y durante 18 días mortales aguanté una sala común, con todo lo que eso supone [...] Lo pasé muy mal, con fiebres de cuarenta grados, porque tenía un derrame tan brutal que la pierna estaba tres veces más grande que la otra. Era bastante trágico (*Cartas 1937-1963*, 1: 271).

En su texto “-Yo podría bailar ese sillón- dijo Isadora” Cortázar agrega algo más, una percepción que bien podría ser la metáfora del enfrentamiento entre el perseguido moteca y sus perseguidores aztecas:

... lo que me pasó con la pierna rota en el hospital Cochin y que consistió en saber (no ya en sentir o imaginar: la certidumbre era del orden de las que hacen el orgullo de la lógica aristotélica) que mi pierna infectada, a la que yo asistía desde el puesto de observación de la fiebre y el delirio, consistía en un campo de batalla cuyas alternativas seguí minuciosamente, con su geografía, su estrategia, sus

alude a una intuición de trascendencia en la relación entre los dos, en la que Fredi será el gurú y Julio el discípulo escéptico y a la defensiva, pero que finalmente se dejará llevar hacia una experiencia iniciática: el compartir –el estado, la evidencia, la sensibilidad- la estancia, de Fredi, en la India. El centro mandálico de ese intercambio puede (¿?) ubicarse en la noche en vela de conversación que comparten en París, el 2 de marzo de 1952, tras la cual pasan al tuteo y Cortázar le escribe: “A cada cosa que tú decías o me leías, yo notaba fríamente en mí la resistencia casi demoniaca de un orden ya cerrado, construido, que teme perder su comodidad y su rutina, y se subleva ante la palabra nueva, ante la Noticia [...] no sé lo que pasará, porque la batalla es dura y yo me he conformado hasta hoy con lo que tenía y alcanzaba [...] Quisiera que me creas digno de seguir escuchándote” (267). Las enseñanzas de Fredi Guthmann se centran en la vida de Nagarjuna (siglo II de nuestra era), el reformador de Mahayana y creador del llamado “camino del medio”, que propone la reunión de los opuestos, desde el conocimiento entendido como desesperanza indolora. Cortázar intuyó que no otra cosa podía esperarse del Satori: la revelación de una certeza que consiste meramente en la búsqueda, en la estupefacta confirmación de la ignorancia.

reveses y contraataques, contemplador desapasionado y comprometido a la vez en la medida en que cada punzada de dolor era un regimiento cuesta abajo o un encuentro cuerpo a cuerpo y cada pulsación de la fiebre una carga a rienda suelta o una teoría de banderines desplegándose al viento. (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 80-1)

Saúl Yurkievich en su ensayo “La imaginación soberana”, aporta aún más datos:

... [Julio] varias veces me lo contó. Se accidenta procurando no embestir a una señora que inadvertidamente cruza la calle. Choca contra un árbol, sufre una contusión violenta, se atonta y una ambulancia viene a buscarlo. Lo tienden en una camilla y cuatro hombres lo llevan boca arriba. En el hospital, lo embota un estado febril, y durante la larga noche de sopor tiene la visión de dos ejércitos que libran en su cuerpo una batalla a muerte que él presume perdida. [...] Me contó Julio que, mientras estaba aletargado, apareció una mujer enorme con aspecto de guardiana de campo de concentración empuñando una inmensa jeringa de larguísima aguja. Ella le inyecta una sustancia que lo adormece, que lo deja sumido, sin fuerza, o mejor dicho librado a las otras fuerzas, las oscuras, las extrañas, las de abajo, que van a infundirle el sueño aniquilador (*Suma crítica* 373).⁹⁴

En la textualidad de “La noche boca arriba” se plantea un sueño hacia delante, soñar lo futuro. Idea que tiene la dificultad de que si se consideran los fragmentos que narran al motociclista como partes del sueño del moteca, la exacta y minuciosa representación del

⁹⁴ En el cuento hay una intervención quirúrgica y el bisturí del cirujano por transposición onírica se transmuta en el cuchillo de obsidiana del sacrificador azteca. En la realidad cortazariana no hubo tal operación, no hubo quirófano, sólo una inyección la que parece ser impactó en la duermevela de Cortázar quien se encontraba en ese estado mórbido o crepuscular, intermedio entre el mundo experiencial de la vigilia y las imágenes propias del mundo del soñante.

futuro volvería poco riguroso el cuento: ¿Soñaría el moteca un brazo enyesado, el dolor de la rodilla, a “una enfermera rubia” (162), “el tubo que subía hasta un frasco lleno de líquido opalino” (163), los ventanales, la mesa de noche, la lámpara violeta y una operación “del duodeno” (164) del enfermo de la cama de al lado?. Imposible saberlo. Los agujeros no dejan ver la tan ansiada *verdad*. Lo único que asoma es la incertidumbre, la sospecha de que lo que parece indicar el texto es que esos fragmentos también son capaces de narrar otra cosa: narran, por decirlo de algún modo, a la realidad tal como la ve Cortázar.

Al igual que en la realidad cortazariana hay en el cuento “La noche boca arriba”, una oscilación de entremundo, de duermevela. Un elemento que atestigua el desprendimiento de la realidad física del personaje en la vertiginosa sucesión de sus facultades sensoriales. Después de predominar la vista al iniciar el viaje por la ciudad, ésta se pierde en el momento del accidente al no ser capaz de percibir a la mujer que “parada en la esquina se lanzaba a la calzada a pesar de las luces verdes [...] Tal vez su involuntario relajamiento le impidió prevenir el accidente [...] Frenó con el pie y la mano [...] y junto con el choque perdió la visión” (159-160). Posteriormente, al recobrar la conciencia después del golpe, reacciona su sentido del gusto: un sabor “... a sal y sangre...” (160). A continuación, el cuento, inmerso en ese contrapunto de tiempos y espacios, instaura una poética de las sensaciones en la que se advierte una insistencia en lo olfativo. En los dos relatos –en el del motociclista y en el del moteca- esto actúa como disparador del entrecruzamiento sensitivo-emocional. Lo olfativo se convierte en una marca del ser visionario. Antes “... olor a hospital...”. Después, cuando el tiempo empieza a derretirse, el sueño, con un mezcla de olores, se vuelve cada vez más intenso, en un

vaivén progresivamente más marcado entre la vigilia boca arriba en el hospital y la pesadilla del acoso boca abajo del tiempo yuxtapuesto. El sueño “... lleno de olores y él nunca soñaba olores”. Primero “... un olor a pantano...”, luego, “... el olor cesó...” para dar paso a una “... fragancia compuesta y oscura como la noche...”. De nuevo... “Lo que más le torturaba era el olor...” (161): “... el olor de la guerra...” multiplicado en “... el miedo seguía allí como el olor” (162), el “... olor que más temía...”: el “olor a humedad, a piedra rezumante de filtraciones”, el “... olor a antorchas...” (166). Él, que “... olía la muerte” (168). Reiteración del olor, del sentido del olfato, el menos desarrollado orgánicamente, es el que Cortázar utiliza para describir el pasaje de una realidad a otra: pasaje ritual de la vida hacia la muerte. De esta manera, “La noche boca arriba” se vuelve un relato para ser mirado, degustado, tocado y olfateado. Es la metáfora que traslada significados y asemeja nacimiento y muerte, disolución y encuentro en la imagen borrosa de la identidad, que a ratos se impone a la manera de un montaje cinematográfico. Alegoría que suma los posibles sentidos de la realidad fragmentada.

“Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa [...] Todo era grato y seguro, sin ese acoso, sin... Pero no quería seguir pensando en la pesadilla” (164-5). Mal sueño el del motociclista accidentado, atrapado en una textualidad narrativa producto de un hecho vivido con intensidad también por el propio Cortázar quien le expresa a su amigo Fredi Guthmann:

Al décimo día [de estar internado] la cosa iba mal, me hicieron una punción. No [puedo] explicar todo lo que salió de esa rodilla [...] cinco días después me enyesaron. Ahora, después de lo que me ha ocurrido, tengo miedo de [...] matarme. De modo que les dejo los scooters a otros que tengan mejores reflejos

que yo, o que tengan la suerte de que viejas idiotas no se les tiren bajo las ruedas
(*Cartas 1937-1963*, 1: 272).

La teoría de la angustia de Freud, expuesta en su texto “Inhibición, síntoma y angustia”, bien puede aplicarse al caso. En primer lugar la angustia sólo espera el despertar de la conciencia para invadir a ésta: ¿Acaso el lector no percibe la angustia que aparece tanto en las cartas como en el cuento mismo? Aparece, en segundo término, la descripción de un sentimiento de peligro, puesto que el proceso de curación de la pierna de Cortázar no es extirpado de inmediato; peligro experimentado por el moteca y vivido por el lector. En seguida aparece un sentimiento de impotencia, para culminar con la evocación posterior del accidente –como recuerdo penoso- expuesto en entrevistas y charlas, las cuales, como constructos narrativos, finalmente serían la refiguración del cuento por parte del propio autor. (*Obras completas* 1: 1259)

La presencia del sueño (para el moteca) y de la pesadilla para él “... –porque [...] para ir pensando, no tenía nombre-...” (159) implica la duplicidad de lo real (y de las situaciones oníricas). Mímesis que se trasluce en mito: dos realidades que no son más que proyecciones del “... sueño maravilloso...” de la mímesis (168) de uno y de “las malditas pesadillas” (165) generadas por las imágenes del mito, “... del tiempo sagrado, del otro ...” (164). Ambos viven sus respectivas realidades infernales: El motociclista oficinista⁹⁵ se ha accidentado: él era él y su circunstancia, dentro de la cual se inserta la insistente pesadilla, vivida en la sala común de un hospital, alimentada por la fiebre. Cierra los párpados y está ahí: el moteca que va rumbo a la muerte. Los abre y es él y su realidad.

⁹⁵ El hombre moderno recuerda “El choque, el golpe brutal contra el pavimento [...] con el dolor del brazo roto, la sangre de la ceja partida, la contusión de la rodilla; con todo eso un alivio al volver el día [...] Y era raro. Le preguntaría alguna vez al médico de la oficina”. (165)

Llega el momento en que “sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños” (168).

El motociclista es perseguido por las pesadillas mismas que son las vivencias reales del moteca que es perseguido por los cazadores y que en el paso de la vida a la muerte tiene el sueño placentero que brindan las imágenes del futuro. Sus visiones oníricas son maravillosas por el hecho de que, aparentemente, inician en el momento en que el motociclista sale del centro a la periferia, “... cuando entraba en la parte más agradable del trayecto, el verdadero paseo: una larga calle bordeada de árboles” (159), y terminan antes de que se produzca el accidente. Si se teje el sueño-mito con la realidad-mímesis, el sueño del moteca responde a la huída del Centro cósmico (Templo Mayor) a la selva donde la moto “zumbaba” como los insectos de las tierras húmedas, mientras que en el caso del motociclista sería el regreso al hotel del centro de la ciudad símbolo de la modernidad degenerada, en la que impera la soledad. Nostalgia del motociclista por recuperar el reino perdido; utopía del moteca por soñar con un futuro plácido. Nostalgia y utopía, dos rasgos que subyacen en la configuración del modo de ser. La primera ata el deseo al pasado, la segunda, como generadora de esperanza, empuja hacia el futuro. Si el moteca ha soñado “que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas” (168) es porque la pesadilla es la realidad; la otra era sólo el sueño: la especie ha disuelto el género.

Desde el inicio del cuento el tiempo onírico ha tomado y doblado la linealidad: los relojes se han detenido en “las nueve menos diez” que marcan las múltiples manecillas del escaparate de la “joyería de la esquina” (159), y ha echado a andar el otro

tiempo, el de la alteridad. La grieta del infierno se abre para dar paso a la realidad que es la pesadilla del otro que es el soñado, protagonista de un accidente en moto.

De allí que realidad y representación en “La noche boca arriba” se enfrenten como las figuras de teatro se presentan ante los espectadores y, puesto que las figuras como tales carecen de un sentido de simbolización unívoco, son leídas por los receptores como recreación polivalente del yo: “Caía la noche, y la fiebre lo iba arrastrando blandamente a un estado donde las cosas tenían un relieve como de gemelos de teatro, eran reales y dulces y a la vez ligeramente repugnantes; como estar viendo una película aburrida y pensar que sin embargo en la calle es peor; y quedarse.” (163). El contenido del sueño es, por lo tanto, cercano al sentido de la teatralidad, el de la pesadilla sería el despliegue de su dramatización erótica, sexual, pasional, infernal. El *pathos* de la reescritura de la escritura.

Dentro de las acciones soñadas varios aspectos corroboran esta proximidad con lo teatral: fundamentalmente el carácter ritual de los hechos narrados, pero además la tensión dramática suscitada por el contraste persecución-evasión, los rasgos trágicos de los personajes enfrentados a su propio destino, el movimiento interno, psicológico, traducido en dinamismo exterior. Rito de curación, de guerra y sacrificio; acecho de muerte, evasión de la experiencia; el destino: fin del tunel. Movimiento que abre y cierra párpados e intenta huír de la realidad infernal que nada tiene de florida y sí de siniestra. Más, sin embargo, detonante en la relación entre el lector y el texto: catharsis de tensiones. Ritual de muerte que purifica, libera. Tema-símbolo que define la sutil frontera entre la realidad y el sueño, entre el mundo regido por el azar o el absurdo y el territorio de lo fantástico.

El tema de la muerte⁹⁶ es usado por Cortázar para separar un “antes” y un “después” de la acción, hito del pasaje de la vida a formas desconocidas del sueño. Pero sobre todo, evidencia la dualidad por medio de personajes que pueden ser uno solo fragmentado entre el delirio y la conciencia desgarrada de sí mismo; signo donde la muerte es una forma de vivencia del pasado en el presente o del futuro en el pasado. Esta identidad mutante a través de un espacio y un tiempo que se desdobra y se une, tiene su expresión, no sólo en la forma esférica que busca la perfección de un estilo, sino la de una verdadera reflexión acerca de los rituales que desencadenan el pasaje de la vida a la muerte.

El joven moteca del plano onírico del accidentado, apresado durante las guerras⁹⁷ floridas, es llevado por largos corredores, boca arriba, hacia la piedra del sacrificio.

... se movía huyendo de los aztecas [...] que andaban a caza de hombre, y su única probabilidad era la de esconderse en lo más denso de la selva, cuidando de no apartarse de [...] la calzada que sólo ellos, los motecas, conocían [...] “Me salí de la calzada” [...] sabiéndose acorralado [...] La mano [...] subió [...] hasta su cuello, donde colgaba el amuleto protector [...] musitó la plegaria del maíz que trae las lunas felices [...] cuando el primer enemigo le saltó al cuello casi sintió placer en

⁹⁶ “Dado el tipo de cuentos [...] que yo he escrito me parece que serían impensables sin la presencia, latencia [...] de la muerte”, comenta Cortázar frente a Picón Garfield. “... precisamente porque en el fondo soy alguien muy optimista y muy vital [...] la noción de la muerte es también muy fuerte en mí. Yo no tengo ningún sentimiento religioso [...] y entonces la noción de la muerte [...] no es buscarle un consuelo con la idea de una resurrección [...] Para mí la muerte es un escándalo [...] y por eso [hay] que comprender que la muerte es un elemento muy muy importante y muy presente en cualquiera de las cosas que yo he escrito. (*Cortázar por Cortázar* 28-9)

⁹⁷ Según el *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, de Yolotl González Torres, “los dioses crearon a los hombres para que hicieran la guerra y dieran de comer al Sol y a la Tierra [...] Los que morían en la guerra o en la piedra de los sacrificios, después de haber sido hechos cautivos, iban al paraíso del Sol [...] A los guerreros en la tierra les esperaban todo tipo de privilegios [...] de acuerdo al número de cautivos que hubieran ofrendado a los dioses”. Entonces, ¿era ésta la función y el destino que Quetzalcóatl –matriz de la edad de oro indígena- le asignó a los hombres?

hundirle la hoja de piedra en pleno pecho [...] y entonces una soga lo atrapó desde atrás [...] dormía [...] lo habían traído al teocalli [...] Vió abrirse la doble puerta [...] lo aferraron manos [...] duras como bronce; se sintió alzado, siempre boca arriba [...] lo llevaban por el pasadizo [...] corredor de paredes mojadas y techo tan bajo [...] lo llevaban, era el final [...] de golpe vio la piedra roja, brillante de sangre [...] apretó los párpados [...] cuando abrió los ojos vio [...] [al] sacrificador [...] con el cuchillo de piedra en la mano... (161-3-4-6-7-8)

Según Yolotl González Torres, en su texto *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*, las guerras floridas tenían como fin último ofrendar a las víctimas al dios Huitzilopochtli⁹⁸. Estas cacerías se repetían a intervalos fijos. El más cruel de los sacrificios se realizaba una vez por año, el quinto día del mes de Tóxcatl⁹⁹. La víctima, vestida con elegantes ropas y joyas, ascendía por la escalinata a la pirámide, mientras era reverenciada por la multitud. Cuatro sacerdotes lo acostaban sobre la piedra del sacrificio sujetándole brazos y piernas. Por último, el quinto día le abrían el pecho con un cuchillo y le arrancaban el corazón para ofrendarlo. (151)

De esta manera, la esencia del ritual reside en el sacrificio, y la esencia de éste es el ofrecimiento de la sangre, del cuerpo; es la negación de la presencia física sostenida por el “liquido divino [...] que se arrojaba hacia el Sol o se hacía gotear en el fuego; se creía que con esto se vivificaba al fuego y al Sol” (154) . El cuerpo, entonces, se vuelve ofrenda que será inmolada. Se pierde el cuerpo, pero en realidad no se pierde, porque recobra su esencia divina. Ser lanzado desde la escalinata de los jeroglíficos o ser

⁹⁸ Divinidad de la guerra, manifestación del Sol y amo del mundo.

⁹⁹ Registrado como el quinto mes del calendario nahua correspondiente a mayo-junio según el *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica* de Yolotl González Torres.

precipitado al fondo divino del cenote es el privilegio ganado por aquél que ha perdido la partida. Se han disuelto las fronteras entre ganar y perder. El guerrero que ha caído preso después de la batalla gana –en una aparente cruel paradoja- el honor de ser sacrificado.

En “La noche boca arriba” ni el moteca, ni sus compañeros, sienten el triunfo de saberse sacrificados. “La guerra florida había empezado con la luna y ya llevaba tres días y tres noches” (164). El moteca

“... inmóvil, temblando [...] no quería, pero cómo impedirlo [...] Hubiera querido echar a correr (162) [...] Nada podía ayudarlo [...] Pensó en los muchos prisioneros que ya habrían hecho. Pero la cantidad no contaba, sino el tiempo sagrado. La caza continuaría hasta que los sacerdotes dieran la señal del regreso. Todo tenía su número y su fin, y él estaba dentro del tiempo sagrado, del otro lado de los cazadores [...] oyó los gritos [...] Oyó gritar [...] grito ronco [...] Otro grito[...] él gritaba [...] el grito de lo que iba a venir.” (164-6)

Mas, para la presa “todo era tan natural” (161). También lo era para el soñante, el motociclista que padecía con estas imágenes infernales: “Tener miedo no era extraño, en sus sueños abundaba el miedo.” (162) Ambos se resisten a su destino mas no al rito, al onírico, al bélico.

James George Frazer explica que el dios Sol, creían los aztecas, da cotidiana muerte a la Noche disparando sobre ella sus cuatrocientos (infinitos) rayos. En ese cielo, el del amanecer y el del crepúsculo, los guerreros del Sol, los guerreros-águila, derrotan a los de la Luna, los guerreros-tigre. De esa contienda nacerá el día nuevo. Dado que en su mito cosmológico el Sol sobrevivió gracias a haber vencido a las estrellas, con las cuales se alimentó; le entregaban al Sol corazones y sangre de los guerreros que capturaban en

la guerra con el objeto de que el Sol no se apagara (*La rama dorada, magia y religión* 109).

Según Walter Krickeberg, esta terrible inquietud quedaba fuertemente reflejada en esas ocasiones anuales en que de acuerdo a su calendario el Sol corría mayor peligro. Toda Tenochtitlán, la gran ciudad blanca, quedaba paralizada, sumida en un estremecimiento que duraba cuatro días. Para el dios victorioso el corazón del hombre será su trofeo, la más preciosa de las flores. Flor del nopal, árbol –divino- del Águila. Flor emblema de la guerra florida: flor-corazón extirpado, sacrificado. Así es como la víctima pasa a ser un puente hacia dios en la búsqueda de la reintegración, en el retorno a la unidad original (*Las antiguas culturas mexicanas* 158). La guerra florida, entonces, no es otra cosa que la puesta en escena terrestre de esa lucha de dioses. Una contienda ceremonial que los aztecas heredaron de sus ancestros toltecas.

De alguna forma, la guerra florida de “La noche boca arriba” puede ser tomada, si el lector así lo elige, como una metáfora de la peripecia del vivir de cada uno: una guerra entre perseguidores y perseguidos, entre cazadores y presas, entre lo conciente y lo no conciente, entre el sueño y la realidad, ficción o fantasía. Drama cotidiano en la vida humana.

Lo anterior, en la vivencia accidentada de Julio Cortázar, se experimenta como un problema moral, por lo menos así lo expresa en su carta a Fredi Guthmann:

Es curioso el problema moral que esto plantea. En el hospital tuve largas noches de fiebre e insomnio para pensar que si en ese momento yo hubiera elegido por mí en vez de por la vieja, no me hubiera pasado nada grave... Agarrándola de frente, es decir aceptando matarla, me hubiera salvado con un porrazo y nada más. El

problema moral está en saber si yo elegí hacer la maniobra para salvarla o simplemente fueron mis manos las que mecánicamente hicieron lo necesario. Me es imposible responder a esto con certeza. Te aseguro que en esas noches del Cochin tuve también tiempo para reflexionar en tus enseñanzas y tratar de reducir todo mi sufrimiento y toda mi angustia a términos metafísicos. Fracase en toda la línea, mi cuerpo fue el tirano y el señor durante esas semanas, y nunca pude controlar ni el dolor, ni la imaginación, ni todas las miserias hospitalarias. Escribí, sin embargo, y leí un libro tras otro, pero ésas, como siempre, eran maniobras de escape, de sustitución. (*Cartas 1937-1963* 1: 272)

En el cuento “La noche boca arriba” la presencia de la mano es relevante. Una mano que se mueve por intuición, y que no logra realizar su función, otras, que cumplen rigurosamente la orden: el motociclista “Frenó con el pie y la mano” (159); el policía de la ambulancia “le dio la mano al llegar al hospital y le deseó buena suerte” (160); durante la radiografía “Manos de mujer le acomodaban la cabeza” (161); al radiólogo que mira la radiografía “algo [...] le brillaba en la mano derecha” y con la otra “palmeó [...] [su] mejilla e hizo una seña a alguien parado atrás” (161); “una enfermera rubia le frotó con alcohol” (163); “con la mano sana” –es la izquierda porque la derecha es la del brazo enyesado– “esbozó un gesto hacia la botella de agua; no llegó a tomarla, sus dedos se cerraron en un vacío otra vez negro” (167). El moteca toca “instintivamente el puñal” (161); “La mano que sin saberlo él aferraba el mango del puñal, subió como el escorpión de los pantanos hasta su cuello” (164); “puñal en mano” (164); las “manos calientes, duras como bronce” (166) de los acólitos; “el cuchillo de piedra en la mano del

sacrificador” (168); al final del cuento todo se coagula: “En la mentira infinita de ese sueño [...] también alguien se le había acercado con un cuchillo en la mano.” (168).

Sin embargo no sólo se enfrenta Cortázar a un problema moral ilustrado con la función de la mano. Hay otro dilema en él: el de “reducir” la angustia “a términos metafísicos”. Parece que esta reflexión –que forma parte de su prefiguración- está configurada en “La noche boca arriba” con un soporte simbólico interno: el amuleto del moteca. De su cuello “... colgaba el amuleto protector” receptor de “la plegaria del maíz” y de “la súplica a la Muy Alta” (164) Luna Metzli que es incapaz de escuchar al suplicante. Al ser apresado “Con el mentón buscó torpemente el contacto con el amuleto, y supo que se lo habían arrancado. Ahora estaba perdido, ninguna plegaria podía salvarlo del final.” (166) “... le habían arrancado el amuleto que era su verdadero corazón, el centro de la vida” (167). Ahora el moteca se encontraba solo, más solo que nunca, sin dioses, sin nada, sin mitos a los cuales recurrir. Huérfano de defensas mágicas, expuesto, sin compañeros, asustado como un animal. La ofrenda ya estaba dada; sólo se tenía a sí mismo y su inconsciencia: entonces el “sueño maravilloso” (168) se activó. En cambio al motociclista accidentado la soledad, la falta de dioses no parece afectarle, porque los dioses laicos –los modernos- son la velocidad, la acumulación y la fragmentación. Al fin y al cabo aún parece existir la solidaridad, la amistad de hombres anónimos, aquellos que ayudan en caso de accidente.

El texto pone en situación dialógica la circunstancia del hombre primitivo, que abolía la linealidad del tiempo, para integrarse a la naturaleza, y al hombre moderno, aferrado a la concepción cronológica del tiempo. Para Donald M. Lowe, “los habitantes de la sociedad burguesa, habiendo experimentado la discontinuidad entre presente y

pasado, enfocaron la tradición desde fuera como un *otro* romántico” (*Historia de la percepción burguesa* 81). Esta última cosmovisión que empieza a tener arraigo a partir del siglo XVII, siendo reafirmada más tarde por la Ilustración y por el positivismo a finales del siglo XIX, se afirma en la convicción del hombre como hacedor de historia. “Con la expansión del panorama histórico, el tiempo poseyó ahora una profundidad y una diversidad de que antes había carecido” (87).

La postulación del regreso al tiempo sagrado indica el deseo de encontrar un significado y una justificación transhistórica. En “La noche boca arriba” el deseo provoca la yuxtaposición de los tiempos. La vuelta al estado mítico transmuta el tiempo horizontal, profano, el de la muerte cotidiana, por el tiempo de la epifanía, tiempo circular reversible que devuelve al comienzo, al eterno presente, que reintegra los ciclos genésicos. Implica excentrarse, descontrolarse para desandar la evolución, desculturarse para deshistorificarse: “Trataba de fijar el momento del accidente y le dio rabia advertir que había ahí como un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar [...] Y al mismo tiempo tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad” (165). Un motociclista diluído en el sueño regresa al principio de una historia; viaje al interior del hombre.

El personaje ha sido atrapado a medio camino, entre el salto y la caída. A través de la motocicleta emprendió una desenfrenada carrera que lo llevaría a ninguna parte en la que él ya no sería. Corría en el insecto volador “... que zumbaba bajo sus piernas” (168) queriendo huír de sí mismo, alejarse, perder el cuerpo que “también [...] habían alzado del suelo [...] a él tendido boca arriba, a él boca arriba con los ojos cerrados entre las hogueras.”(168)

Sin embargo, para el personaje, estar del otro lado se vuelve una trampa porque los buenos oficios tratan de hacerlo volver: lo levantan, lo colocan en la camilla, lo llevan a un hospital; no lo dejan huir; le impiden, sin piedad, la partida: lo enyesan, lo atan a la cama con sondas, lo anestesian para impedir su viaje. No obstante, él emplea otro recurso para emprender la partida: el trance, salida interior que lo obliga a fabricar alas frente al altísimo abismo.

El accidente, entonces, no ha sido accidental. Es el pretexto que se volvió puente. Paso a la doble muerte. El enfermo que desaparece corporalmente, el moteca que va rumbo al sacrificio. Muriendo de dos vidas: dos nostalgias de la muerte. La primera de ellas se da vía consumación corporal; la segunda, muerte ritual, ofrenda sagrada dada para respuesta de lo divino.

El paso, el pasaje de una realidad a otra aparece desde el principio del cuento. El motociclista percibe que el tiempo sobra para llegar a dónde el lector no sabe. Extraño resulta que un oficinista no posea un reloj pulsera y no dé cuenta de su destino. ¿Será que el tiempo y el espacio ya estaban diluídos mucho antes de la configuración del relato?. Un personaje que, sin nombre, va por la “... calle larga bordeada de árboles” (159) ¿O “... estrecha calzada”(161)? El motociclista va “... corriendo sobre la derecha” (159); el moteca también “ya que a la izquierda de la calzada empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie.” (161). El personaje moderno, al ver a la mujer, frenó “... desviándose a la izquierda” (162) entonces el moteca “... pensó [:] “me salí de la calzada”” (163). El accidentado “... perdió la visión” (169), el perseguido a “... la espera en la oscuridad...” (164). Una espesa negrura que empuja al moteca a usar su sentido auditivo, casi como un animal acechado: “Un sonido inesperado lo hizo agacharse [...] el

sonido no se repitió [...] no se oía nada (162) [...] se agachó para escuchar (163) [...] oyó los gritos” y entonces otros sentidos se activan: “vio antorchas moviéndose entre las ramas. El olor a guerra era insoportable” (164). Es capturado. “Su brazo derecho, el más fuerte, tiraba [de la soga] hasta que el dolor se hizo intolerable y tuvo que ceder” (166) (mientras el accidentado “no podía soportar la presión del brazo derecho” (160)) ; a partir de este momento todo su cuerpo será un grito. Ambos personajes están perdidos, asustados y entonces todo se entremezcla con prisa sin que el ojo-lector pueda detenerse para anudar la punta de ambas madejas.

Unido al moteca está el sin nombre que es sacado de debajo de la moto por (¿acólitos?) “Cuatro o cinco hombres jóvenes”. Como a Cortázar, “le dolía una rodilla y cuando lo alzaron gritó”. Escuchó “voces” bromistas “que no parecían pertenecer a las caras suspendidas sobre él [...] tratando de dominar la náusea que le ganaba la garganta” al preguntar por el estado de la mujer “que no tenía más que rasguños en las piernas” (160); mientras al cautivo moteca el olor “le cerró la garganta” (166). Después del accidente lo llevan “boca arriba a una farmacia” mientras el moteca “se sintió alzado, siempre boca arriba, tironeado por los cuatro acólitos” (167). Sin embargo, el motociclista recibe ayuda y hasta consuelo cuando alguien le da “a beber un trago que lo alivió en la penumbra”. A continuación el narrador situará al lector en un ambiguo cronotopo: “a los cinco minutos llegó la ambulancia policial” a la “pequeña farmacia de barrio” (160). El cuerpo del motociclista empieza a desvancerse, a desdibujarse “bajo los efectos de un shock terrible” (160): “El brazo ya no le dolía; de una cortadura de la ceja goteaba sangre por toda la cara. Una o dos veces se lamió los labios para beberla” y así reestablecer el tiempo primigenio, teocrático, el fluir interminable del cronotopo mítico.

Entonces, ya inmerso en el movimiento temporal, cuando la noche empieza a dar la vuelta hacia la luz, es “llevado en una camilla de ruedas hasta un pabellón del fondo, pasando bajo árboles llenos de pájaros, cerró los ojos y deseó estar dormido o cloroformado [...] Las enfermeras bromeaban todo el tiempo [...] veinte minutos después pasaba a la sala de operaciones” (161). Un tiempo cronológico que la radiografía “todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra” y la anestesia puesta durante la operación del brazo no lo dejaron volver a sentir. Al abrir los ojos “se despegó casi físicamente de la última visión de la pesadilla” en la que el moteca intenta huír de los aztecas [...] Sintió sed, como si hubiera estado corriendo kilómetros” (162) (¿Acaso no era así?). Entonces vino la fiebre y la atención médica y “una taza de maravilloso caldo de oro oliendo a puerro, a apio, a perejil. Un trocito de pan...” comió y entonces “suspiró de felicidad, abandonándose” (163) a la pesadilla. Despierta en el momento en que el moteca es atrapado. Quiso dejar de pensar en ella puesto que “había tantas cosas en qué entretenerse”, de “una botella de agua mineral [...] bebió [...] golosamente” (165) como el dios que bebe –golosamente también- la sangre de los prisioneros. ¿Querrá Cortázar que el lector reflexione acerca de la modernidad ansiosa de sangre de los demás para que el hombre sobreviva como único, dios de sí mismo?

La intertextualidad se ha expresado, a lo largo del cuento, en el camino del largo corredor hacia la pirámide. Galería que permite que el lector, personaje central, transite hacia el encuentro de los posibles sentidos, cumpliendo de esta manera con el designio de Morelli (al que un día atropella un coche y va a parar al hospital): “El verdadero y único personaje es el lector, en la medida de que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (*Rayuela* 608). Un “lector macho” que,

en última instancia, no ve más que el juego de una figura caleidoscópica: la flor. El sacrificio florido de los floridos muertos (*Xochimicque*) en la guerra florida (*Xochiyaoyotl*) a manos de *flor* (*Xóchitl*), el sacerdote sacrificador.

Sin embargo, otra grieta se abre, otro intersticio proyectado hacia la lectura inagotable del texto literario. La voz del autor aparece casi sin percibirlo en la configuración del cuento “La noche boca arriba”. Ya no se trata de datos autobiográficos: aparece en el momento en que, con cariñosa hipocresía, irrumpe para aclarar la ausencia de nombre del personaje. Una crueldad tácita, ludica, muy cortazariana aparece: un sujeto sin nombre, que vive en la orfandad, en un hotel, donde nadie a su alrededor tiene a su vez nombre. Entonces desmorona como sujetos a los personajes para configurarse como autor-sacrificador azteca. Es así como la figura del relato se percibe como un triángulo, una triada multiplicada por la yuxtaposición del plano témporo-espacial, una imagen mandálica en movimiento constante. Del agujero del extrañamiento del autor ha sido abierto el relato. O lo que es lo mismo: Keats se introduce en “La casilla del Camaleón”, le da *La vuelta al día en ochenta mundos*, seduce la voz de Cortázar, y canta: “Si un gorrión se posa junto a mi ventana, tomo parte de su existencia y picoteo en el suelo” (*La vuelta al día en ochenta mundos 2*: 188).

La historia individual es el reflejo de la historia de todos, es decir, la pesadilla común. Por esta razón, el lector cortazariano es inducido a mirar sin perder de vista su propia conciencia de mirador, aún cuando el personaje ha perdido toda conciencia. Mirar no es un acto inocente. Mirar compromete, obliga a participar del rito sacrificial y a transformarse en la lectura. El lector cortazariano no puede darse el lujo de ser inocente, como tampoco puede evadir su responsabilidad de mirador. Se ve inmiscuido

–inevitablemente– a dar el salto con el personaje y vivir su doble pesadilla. De ahí que la representación simbólica del ritual es el acto de leer: acto de saltar: acto de ser otro: acto de reconocimiento de una realidad que se desvance frente al descubrimiento de lo verdaderamente real provocado por la lectura. Es decir, la cacería florida se prolonga en el lector, como una espiral que lo ha penetrado, como un puñal narrativo que, lentamente, va sacando a la luz la esencia verdadera. Ahí está Axolotl tras el hombre de quien escribe observando, parece que con piedad, al lector incrédulo y obsesivo que navega en el acuario narrativo con el rostro pegado al falso cristal de la página. A través del ritual de la lectura, el Axolotl¹⁰⁰ –el doble, el otro; “el paredro”, “el que te dije”, dice Cortázar– devora despacio al lector. Doble lector: devorado y devorador. Cazador de fantasmas potenciados por el narrador, engendrados por el autor.

En “La noche boca arriba” hay una experiencia vital auténtica de Cortázar, comentada a Tomás Eloy Martínez en una entrevista concedida el 27 de mayo de 1964 y publicada por el diario Primera Plana, bajo el título “La Argentina que despierta lejos”. En ella Cortázar confiesa:

internado en una triste sala común del Hospital Cochin, imaginé la trama del cuento. Lo hice a partir de lo que ya eran entonces mis fobias personales: el rechazo de la luz de un ventanal ante mis ojos, fotofobia exacerbada por la enorme sala pletórica del quejosos lamentos de otros accidentados y el temor que tenía desde la infancia de ser enterrado vivo. Supe entonces que sólo escribiendo

¹⁰⁰ “Axolotl”, cuento integrado, al igual que “La noche boca arriba”, al libro de cuentos *Final del juego*, propone un espectador que termina estando “del otro lado” del vidrio de un acuario, con un alma “trasmutada” y prisionera en el cuerpo de un pez condenado a moverse lúcidamente entre criaturas insensibles y, por tanto, a la incomunicación más atroz.

mi opresiva sensación me liberaría de esa pesadilla. Lo hice al salir del hospital
(*Julio Cortázar: la biografía* 68).

¿Acaso Cortázar no escribiría, años después en Rayuela, que “escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose”?, un modo de dar respuesta a la pregunta que él mismo hizo a sus lectores en “Ahí pero dónde, cómo”: “A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero no es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí pero dónde, cómo; algo que pasa soñando, claro, puro sueño pero después también ahí...” (*Octaedro* 91)

Todo esto –y siempre más- revela el objeto artístico como algo no concluído, sino expuesto para ser re-construido. Esta obra no tolera ser dividida para estudiarla: se da como totalidad, muestra siempre la misma cara (como las infinitas caras de una esfera), o deja de ser ella misma en la medida en que se le fragmenta. Bajo el escrutinio de la crítica que algunas veces usa el bisturí o el cuchillo siempre imperará la sospecha de que desentrañar “La noche boca arriba” hasta dejarlo totalmente expuesto, indefenso, es un propósito inalcanzable. Resulta llamativo que un cuento considerado clásicamente como cerrado deje entrever tantas aperturas.

Me queda, sin embargo, la sensación de haber analizado siempre otra y la misma cosa, los indiferenciales rostros de la circunferencia. Creí descubrir el mundo al que pertenece la historia, y se me hizo evidente que ese mundo es lo que se cuenta. Me pareció haber penetrado en el lenguaje y cuando intenté describirlo, encontré los mismos calificativos que ya había usado para ese mundo.

“La noche boca arriba” se ha comportado de manera admirable. Cuento generoso que, como el propio Cortázar, nos muestra su perfección. Pero el último secreto, aquello

que lo hace único e irrepetible permanece intacto, tan inapresable como la “fugitiva realidad”, como el alma de los sueños.

Hoy día, acosados por el drama de la posmodernidad, donde toda intención revolucionaria, movilizadora, está enterrada junto con toda intención de autonomía, de libertad creadora, no podemos dejar de conmovernos ante una obra que nos incita a la invención, para la cual, siempre habrá una llave. “La noche boca arriba”, tal vez, sea acceder a una muerte desde la cual volvamos a nacer con los ojos encendidos de estrellas y luminosos de esperanza.

4.3. “El Perseguidor”: Azares de un incansable cazador

¿Qué mundo es éste que me toca cargar como un fardo?

¿Qué clase de evangelista soy?

Julio Cortázar: “El Perseguidor”

El lector de los cuentos de Julio Cortázar a menudo espera encontrar una realidad multifacética. Al pintar un ambiente normal y unos personajes convencionales, el escritor se gana su confianza al hacer que se sienta cómodo con sus relatos y, a medida que inocente prosigue la lectura, de pronto se encuentra atrapado por una situación extraña dada en un intersticio de lo real. Hay en las narraciones un cambio, un rompimiento hacia áreas fantásticas y oníricas que se relacionan con aperturas de la realidad. De este modo el lector queda expuesto *a*, y a veces amenazado *por*, otra dimensión posible pero ilógica en la apariencia rutinaria descrita en los textos. “Casa tomada” y “La noche boca arriba” parecen ser muestra de ello.

De *Bestiario* y *Final del juego* a *Las armas secretas* hay un giro, un desdoblar de la mirada hasta entonces centrada. Los relatos de sus dos primeros libros de cuentos son siempre brillantes y de una circularidad perfecta; cumplen al pie de la letra, por así decirlo, con la teoría del cuento esbozada por el propio autor. Se ajustan, además, a la definición tradicional del género. Hay en todos ellos un núcleo en torno al cual se estructura el orden de la narración y ese centro se

identifica siempre con el tema. Se percibe, por tanto, una literatura escrita *desde* la literatura. Cuentos donde la pasión cae de rodillas frente a la calidad del estilo, de una geometría implacable que nada tiene que ver con las uñas y los dientes, con el corazón y el vientre, y sí con las manos y la cabeza.

En *Las armas secretas* todos los viejos mitos –tal vez clisés– de la literatura comienzan a desmoronarse, como ya ha iniciado el derrumbe de la racionalidad en que se asentaban. El tema de las realidades paralelas, bosquejado ya en *Bestiario* y trabajado en *Final del juego*, adquiere otro matiz: esas realidades, antes separadas, se fusionan para otorgarle a la realidad una dimensión alterna, una perspectiva distinta. Así mismo la teoría de la coagulación (preconfigurada también en *Bestiario* y en *Final del juego*) aparece como estímulo necesario para lanzar al personaje cortazariano hacia la aventura de la rebelión. Seres que nacen marcados por una especie de necesidad, por signos de búsqueda, por manías persecutorias. Ideas que se expresan con la voz del deseo de un encuentro en la zona del otro lado. Son los personajes de Cortázar, que no hacen más que aporrear puertas que no se abren a empujones, súplicas o violentas eyaculaciones. Los narradores a su servicio no hacen más que pavimentar el terreno, buscar las palabras para nombrar todo aquello que se les escapa: el hermoso final o el pasaje deshecho. Mientras tanto el lector, cierto tipo de lector, se realiza como buscador de la extrapolación, de una posible confrontación con el espejo (el mismo, viejo, y ahora inservible espejo-reflejo del infinito mar de palabras e historias), de un choque que lo haga retroceder desde su lectura hasta una ineludible posición de observador y observado, de cómplice y creador.

Obra que despunta, *Las armas secretas* desteje los años de formación, de aprendizaje, de cultivo; va más allá, mucho más lejos. La seguridad expresiva de Cortázar se hace evidente frente a lo expresado: la realidad inamovible es el infierno y la literatura una forma rebelde de salvación. Por tanto deja de ser necesario trincar el plano de la cotidianidad para que surja el absurdo, porque el absurdo está instalado en el seno de lo real. Por ende, toda exploración de la realidad se revela en el marco de una pavorosa desolación, esa condición de descenso al inframundo provocada por la negación de la infernal cotidianidad percibida como la única dimensión de la realidad.

La atmósfera de los cuentos integrados a *Las armas secretas* parecen poseer una inequívoca influencia del existencialismo sartreano. Ambientaciones que son preludio de un viaje interior en busca de lo auténticamente humano. En su ensayo “El existencialismo” Cortázar éste alude a un estado de conciencia, por encima de una postura filosófica o de un método. Desde la plataforma de la creación verbal es “actitud profana, libre de consignas y manifestándose en fecundos antagonismos espirituales [que] ha tenido por denominador común el cuidado, la pre-ocupación angustiosa emanante de un valeroso e implacable cateo de la condición humana.” (*Obra crítica* 1: 117).

La soledad –provocadora de la angustia- se da en el centro de la inmersión, en el hombre mismo. El rechazo al amparo, al sostén, “a la esperanza tradicional, teológica y teleológica” (118) llevan al hombre a asumirse como soledad al huír de falsas infinitudes. Y al asumirla, la trasciende:

en eso está la lucha, y en ella la grandeza [...] El hombre se angustia luciferinamente porque sabe que le ha sido dado ser más, ser él y también otro, ser-en otro, escapar del solipsismo [...] nuestro existencialista se angustia porque se sabe falsamente solo, porque su soledad es una auténtica falsedad. Al asumir su soledad como piedra de toque, buscará superarla y comunicar; quebrará su falsa finitud solitaria y su no menos falsa infinitud dogmática, para acceder a un orden donde quizá esté Dios presente y no abatido. (118-19).

Cortázar afirma que los escritores existencialistas coinciden en la propuesta de pasar de la contemplación a la acción. “Los caracteriza una común voluntad de dar la espalda a la literatura satisfecha, a los productos vicarios –lo estético en sí, lo religioso, político, erótico, aislados del plexo humano.” (119). Respecto al concepto de acción, dentro de la obra literaria, Cortázar prefiere alejarse de toda discusión referente a si el paso a la acción está centrada en el actuar de los personajes, en la historia en sí o en una propuesta dirigida al lector. En todo caso lo que sí exalta el existencialismo es a “toda acción en cuanto parta de una experiencia metafísica intuita sentimentalmente (el cuidado, que se siente en el plexo) y que vale para ahincar la prueba del hombre, su embate (no irreflexivo pero sí motivado por una tensión sentimental) contra, sobre, bajo, o por la realidad –que el existencialismo busca para el hombre.” (120).

La acción es la autorrealización del hombre obtenida en su búsqueda de comunidad. Una comunidad que auto-revela al individuo en la experiencia. Entonces es cuando la soledad, que ha sido asumida, se anula al volcarse en la realidad mediante la acción. Por tanto, si el existencialismo es una actitud que potencia a la acción, entonces, “no hay existencialismo: hay existencialistas.” (121).

Inmersos en la obra literaria, los personajes-existencialistas ahí esbozados, realizarán enconadas introspecciones para poder analizar y descubrir las más profundas posibilidades del hombre en relación a la conciencia, a las sensaciones y a los sentimientos. Estos mecanismos vertidos en los textos brotan, según Cortázar, del escritor que ha hecho pedazos “su *Weltanschauung* ingenua”, para entonces inclinarse “sobre sí mismo”. Al hacerlo

comprende que está sólo con su riqueza interior, que no posee nada fuera de él porque no *conoce* nada, y lo desconocido es una falsa posesión. Está solo y angustiado, *porque* solo, angustiado porque la condición humana no es la soledad; angustiado porque lo acomete el horror del círculo *vicioso*, y después de descubrir que la realidad continúa desconocida, se pregunta si su experiencia gnoseológica no será una contraparte igualmente falsa, igualmente mal conocida. (122).

Años más tarde, cuando Cortázar ya ha dejado Argentina, todo este pensamiento se cristaliza en experiencia. Así lo expresa en entrevista con Ernesto González Bermejo:

Tres años en París, entre 1951 y 1953 son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina que hasta ese momento había quedado dispersa o se había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones. Con ese clima particularmente intenso que tenía la vida en París –la soledad al principio; la búsqueda de la intensidad, después-; de golpe, en poco tiempo, se produce una condensación de presente y pasado; el pasado en suma, se enchufa, diría, al presente y el resultado es una sensación de hostigamiento que me exigía la escritura. (*Conversaciones con Cortázar* 30).

Necesario es, para Cortázar, padecer la angustia existencial pues solo y sólo de frente a ella se obtiene la incitación de superarla en “altruismo” (*Obra crítica* 1: 131), poniendo la esperanza “en la superación que será libertad y encuentro con los *semejantes*”, con la comunidad como término que “connota hondamente razones existenciales” (133).

Este descubrimiento, este encuentro del hombre con el hombre también forma parte de esa condensación que le brinda la experiencia europea. Así se lo expresa a González Bermejo:

El hecho de que yo haya venido a Europa en un momento bastante crítico de mi vida [...] me aportó una acumulación de experiencias que la Argentina no me hubiera dado jamás. Llegar a Europa significó justamente, la necesidad de confrontar todo ese sistema de valores mío, mi manera de ver, mi manera de escuchar. La experiencia europea [...] fue una sucesión de choques, desafíos, dificultades, que no me había dado el clima [...] blando, apacible, de Buenos Aires. (*Conversaciones con Cortázar* 30).

Fueron esos, tiempos de sufrimiento y soledad. Cortázar había llegado solo a Europa persiguiendo la intensidad que la vida puede brindar cuando se la quiere vivir y que hasta ese momento su patria no le había concedido. Había pasado al otro lado. A girar en sentido contrario. Contrario a todo.

... nunca se ha estado más solo que cuando se acepta la actitud existencialista, y la soledad es la residencia del héroe; porque nunca se ha tenido menos puntos de referencia, ahora que las formas Dios, Ecclesia, “razón”, “inteligencia”, dogma, géneros, arte, moral A o B, cesan en su agotada función áulica; porque la total

responsabilidad y la falta de asideros son la condición misma del héroe. (*Obra Crítica* 1: 135).

Joseph Campbell ha dicho que “la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo [...] a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades”. Hay entonces una “separación-iniciación-retorno [...] el héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios [...], se enfrenta con fuerzas [...] y gana una victoria [...]; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (*El héroe de las mil caras* 24, 35). Esto sería la unidad básica del relato del monomito. En el caso del héroe existencial la unidad se realiza pero no en términos míticos, sino en la búsqueda metafísica –ontológica- que da sentido a la propia existencia. La persecución está encarnada en el destino del héroe-personaje-existencial quien anuncia el tema de la destrucción -producto de la separación de la realidad establecida- como un proceso necesario de iniciación y en el cual el retorno sea la concreción de un cambio de mirada frente a la vida, más humano, más de reconocimiento de las infinitas posibilidades que existen en el vivir. Este acto es heroico, pues hay una pérdida necesaria para la trascendencia –buscada y perseguida por sí mismo.

La vuelta de tuerca en la narrativa de Julio Cortázar, este nuevo orden más humano, sitúa al escritor frente al relato. Es decir, los personajes cortazarianos no sólo son mostrados sino que además están integrados al relato en total equilibrio. En los cuentos anteriores, reunidos en *Bestiario* y *Final del juego*, e incluso en algunos de los relatos de *Las armas secretas*, el peso de la anécdota es tal que el personaje sólo es una víctima de las circunstancias del relato. Posteriormente frente a Evelyn Picón Garfield

afirma: “Hay un cuento en *Las armas secretas* que es el que está ya en contacto con *Los premios* y es “El perseguidor”. Los otros cuentos están todavía del lado de *Bestiario*. Están del lado de lo fantástico más puro.” (*Cortázar por Cortázar* 20).

Las nuevas vivencias de Cortázar enmarcadas por el autoexilio lo conducen a crear este relato, que bien parece ser el parteaguas que posibilita una nueva relación entre vida-literatura:

A partir de “El perseguidor” hay un avance en la persecución de lo humano, los personajes no son utilizados como marionetas con fines exclusivos de mecánica fantástica sino que viven una vida independiente y cuando hay un elemento fantástico ese elemento no se cumple a expensas de la humanidad de los personajes sino que incluso incide y entra en su humanidad. (30).

Si en el proceso de configuración “el cuento gira en torno al personaje y no el personaje en torno al cuento” es porque en la prefiguración “a mi me perseguía desde hacía varios meses una historia, un cuento largo, en donde por primera vez yo me enfrentaba con un semejante.” (12).

En adelante, la víctima de lo fantástico dejaría de serlo para ingresar en un plano humano en el cual se hace necesaria la problematización de la realidad que condena sin ser condenada. Porque lo que antes brindaba satisfacción se ha convertido en vía de paso, en camino de búsqueda y transformación. Ante Luis Harss, Cortázar declara:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y *Final del juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido muy exigente en ese terreno, me

bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. Pero cuando escribí “El perseguidor” había llegado el momento en que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo. En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano [...] El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía. Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En “El perseguidor” quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí “El perseguidor.” (“Julio Cortázar o <la cachetada metafísica> 681).

En este sentido, el acercamiento de Cortázar al prójimo hace pensar en una búsqueda en la cual el cambio, el voltear al revés la vida y sus misterios, la escritura, su fondo y su forma, está catalizada desde Europa. Tanto a Picón Garfield como a González Bermejo les explica que el inicio de ese cambio está en

la experiencia europea, sobre todo, y el hecho de que cuando escribí “El perseguidor” yo tenía unos cuantos años [...] de una vida muy vivida aquí en París. Años con experiencias humanas que o no había hecho en la Argentina donde viví siempre muy solitario metido en una especie de carrera docente por un lado, y lecturas en bibliotecas, por otro. París fue un poco mi camino de Damasco,

la gran sacudida existencial [...] Eso puede explicar por qué, de golpe, me intereso en mi prójimo del que había estado bastante separado en la Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo eso queda barrido por una especie de presencia física del hombre como prójimo. (12-13) Ese proceso que, en un plano más privado se había iniciado aquí en París conmigo en la época de “El perseguidor” y de *Rayuela*, esa especie del descubrimiento del prójimo y, por extensión, descubrimiento de una humanidad humillada, ofendida, alienada, ese abrirme de pronto a una serie de cosas que para mí hasta entonces no habían pasado de ser simples telegramas de prensa: la guerra de Vietnam, el Tercer Mundo, y que me había conducido a una especie de indignación meramente intelectual, sin ninguna consecuencia práctica, desemboca en un momento dado en un decirme: “bueno, hay que hacer algo, y tratar de hacerlo.” (*Conversaciones con Cortázar* 120).

Es “El perseguidor” el relato-voz de cierre de una etapa en su trabajo literario y de apertura a otras nuevas direcciones. En una carta dirigida a Ana María Barrenechea, citada por Mario Goloboff, sostiene: “¿Cómo es posible no darse cuenta de que después de “El perseguidor” ya no está uno para invenciones puramente estéticas? No me crea mordido por ningún bicho dialéctico-materialista. Nada de eso. Simplemente estoy más viejo, y descubro cosas que pasan en torno a mí y que cuentan más que las invenciones puras.” (*Julio Cortázar: la biografía* 110). Sobre el mismo tema, en otro momento señala ante Picón Garfield:

En “El perseguidor” de *Las armas secretas* [...] hay una especie de final de etapa anterior y comienzo de una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes. Hasta ese momento era muy vago y nebuloso [...] Me di cuenta muchos años después de que si yo no hubiera escrito “El perseguidor”, habría sido incapaz de escribir *Rayuela*. “El perseguidor” es la pequeña *Rayuela*. En principio están ya contenidos allí los problemas de *Rayuela*. El problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en un caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta. Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos. Pero se parecen mucho en esencia. Johnny y Oliveira son dos individuos que cuestionan, que ponen en crisis, que niegan lo que la mayoría acepta por una especie de fatalidad histórica y social. Entran en el juego, viven su vida, nacen, viven y mueren. Ellos dos no están de acuerdo y los dos tienen un destino trágico porque están en contra. Se oponen por motivos diferentes. Bueno, era la primera vez en mi trabajo de escritor y en mi vida personal en que eso traduce una nueva visión del mundo. Y luego eso explica por qué yo entré en una dimensión que podríamos llamar política [...] empecé a interesarme por problemas históricos que hasta ese momento me habían dejado totalmente indiferente. (*Cortázar por Cortázar* 20-1).

Sus críticos condenan el que su búsqueda deje de ser estética para convertirse en una de orden metafísico. Incluso le reprochan el haber abandonado la buena escritura, ante lo cual argumenta en entrevista con Margarita García Flores:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y esa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir *bien*. ¿No deberíamos [...] retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obscuro [...] y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser? (“Siete respuestas de Julio Cortázar” 72)

Cortázar, alejado ya de la Argentina, le comenta a Fernández Retamar pensamientos, certezas, inquietudes; obra y vida después de “El perseguidor”:

A veces me he preguntado que hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual que era la mía hasta entonces, y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos. Si tuviera que enumerar las cosas por las que me alegro de haber salido de mi país [...] creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana. (*Cartas 1964-1968* 2: 1135).

Es en esta carta, por otra parte, y como una clara síntesis de su resolución, revolución, crisis que conlleva acción, giro, finalmente, en el camino de lo literario, donde se incluye la frase que luego se vuelve tan célebre: “De la Argentina se alejó un escritor para quien

la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.” (1136).

Esta separación no sólo física, sino evidentemente intelectual, vital y literaria de un Julio Cortázar que ha dejado atrás su perspectiva estética, su país y su interés por lo fantástico puro (visto sólo como artificio literario, geometría, teorema), está, de algún modo, configurada en una nueva intencionalidad producto de toda obligada búsqueda iniciada por un serio cuestionamiento que el escritor se hace en relación a las herramientas de su oficio. En este sentido “El perseguidor”, ocupa un lugar muy especial pues “despeinó bruscamente a mis lectores”, ha dicho en entrevista con la revista *Life* (“El hombre en el escritor” 49). Texto en el cual los problemas fundamentales que preocupan al autor –en el momento de su configuración- se convierten en el tema *significativo* que gira en torno al debate dramático entre la creación y la crítica. Tema que, como un mandala, va creando temáticas secundarias como expresión de un todo orgánico. Vueltas y re-vueltas alrededor del mismo eje, improvisaciones o *takes* de un mismo tema vital¹⁰¹. Narración que parece atraer por sus diferentes perspectivas de abordaje, por su profunda cohesión y unidad fragmentada en un todo. Se hace preciso, entonces, ensayar caminos hacia el núcleo del laberinto. En principio

el jazz es la sola música entre todas las músicas –con la de la India- que corresponde a esa gran ambición del surrealismo en literatura, es decir, a la escritura automática, la inspiración total, que en el jazz corresponde a la improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y

¹⁰¹ Cortázar define la “Diferencia entre <ensayo> y *take*. El ensayo va llevando paulatinamente a la perfección, no cuenta como producto, es presente en función del futuro. En el *take* la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar; la insuficiencia o el fracaso de un *take* vale como un ensayo para el siguiente, pero el siguiente *no es nunca* el anterior en mejor, sino que es siempre otra cosa si es realmente bueno” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 201).

preestablecido sino que nace de las profundidades y eso, creo, permite ese paralelo entre el surrealismo y el jazz. Como estuve muy marcado por el surrealismo en mi juventud y eso coincidió con mi descubrimiento del jazz, siempre fue natural para mí esa relación [...] en el jazz, sobre un bosquejo, un tema o algunos acordes fundamentales, cada músico crea su obra, es decir, que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete. (*Conversaciones con Cortázar* 104-5).

Los acordes de la historia escrita por Cortázar se fugan ante múltiples direcciones propuestas. Es el relato de la vida de un músico de *jazz* –Johnny Carter– narrado desde la voz de su biógrafo-crítico que, cronológicamente, va desde la ya evidente caída, degradación, consumación, hasta la muerte del genio y el triunfo de la palabra en venta de la biografía escrita por Bruno V. Es también la historia de un creador musical que reflexiona acerca del tiempo, de otro tiempo, de la posibilidad de una atemporalidad que se encuentra más allá y más acá de las coordenadas convencionales. Es el texto biográfico de un *jazzman* que sufre, que está solo, que padece predeciblemente lo peor que puede brindar la vida: una neumonía provoca la muerte de su hija, la visión de su propia muerte y, ante ella, desear que la música sea salvación. Si el tiempo se mete en la música, la posibilidad de modificar la realidad real estará ahí: en el acto creativo. El arte, en consecuencia, no es más que un medio para la fundación de una nueva realidad donde ese otro tiempo encuentre no explicación sino simple existencia, donde el hombre creador, por el hecho de crear, pueda introducir elementos nuevos al cuestionar los caducos. Es un cuento que narra la búsqueda de un salto hacia alguna parte donde el saxo, el sexo y la droga no son un fin en sí mismo sino un posible medio de acceso a lo que no

puede articularse. Es la historia de dos cosmovisiones, dos opuestos, donde la multiplicidad del enfrentamiento se ilustra con cada palabra vertida en la narración. Es una obra literaria que se abre y se cierra en la descripción de la persecución y la destrucción. Su temática consiste, quizá, en la interrogación sobre cómo hacer música destruyendo música; cómo sustraer al arte –y a quien lo crea- de las convenciones establecidas por una sociedad de consumo. O probablemente no sea mas que un juego narrativo, un homenaje del autor, una bella ocurrencia que parte de la afición a la música, de la admiración hacia Charlie Parker, o el producto de un casual encuentro con la nota necrológica del *jazzman* que bien sirve como pre-texto para crear un cuento memorable, en el cual un personaje encarnado en un crítico de *jazz* narra sus remordimientos, mientras que Johnny habla de alucinaciones que jamás serán registradas en el relato de su vida como músico. Voces que dibujan acciones; acciones que no son mostradas porque la palabra sustituye al mundo en sí mismo.

Johnny es un hombre cuyo pensamiento es sumamente amorfo. O bien hace su música o bien delira o bien dice cosas extrañas; entonces él no puede ser un narrador válido. Alguien tiene que contar las cosas por él y enfrentarlo. Entonces me pareció que era bastante lógico que fuese alguien que está completamente en el polo opuesto de Johnny, un individuo mucho más culto, pero al mismo tiempo muy inferior a Johnny porque no tiene esa chispa divina que tiene Johnny, esa búsqueda, la persecución. (*Cortázar por Cortázar 97*).

En “El perseguidor” el inicio del cuento está marcado por un lenguaje escatológico que, empleado por Bruno con sabia moderación, describe una atmósfera inconfundiblemente existencial donde el tiempo cronológico da vuelta: “La ventana da a un patio casi negro, y

a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara”; Johnny está “envuelto en una frazada, encajado en su roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante”. Lo único que alumbraba la habitación es una “lamparilla con su ojo arrancado colgando del hilo sucio de moscas” (85). La espacialidad infunde el simbolismo del protagonista: Johnny es un rey caído, sentado en un trono, aniquilado por el fracaso, la incompreensión, la droga, en compañía de Dédée, la irrisión de una gloria anterior, contemplado por un ojo arrancado que parece ser su conciencia. Y fuera, del otro lado de la ventana, el negro pozo de un traspatio, la nada. Cuando “Dédée [...] ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor” (86). En este escenario, en apariencia nada heroico, se inicia el viaje interior del héroe existencial narrado y descrito con el fin de mostrar fragmentos de una historia de vida que nada tiene que ver con las conveniencias del mercado editorial en el cual ha quedado inmersa la biografía del músico.

El lenguaje metafórico usado por Cortázar es intencional, es parte de su búsqueda literaria: romper con las comparaciones nobles, con la belleza del cisne latinoamericano.

Es bastante deliberado lo que yo hago cuando utilizo metáforas o comparaciones [...] Desde muy joven yo sentí que había que acercar más algunos elementos cotidianos de la vida, que pueden estar llenos de belleza [...] Entonces por qué no utilizarlos dentro de un sistema comparativo, dentro de una escala de valores. Por eso es que casi desde el comienzo hay en mis libros muchas referencias a ese tipo de cosas. Es a propósito para desacralizar, quitarle a la literatura ese carácter de

cosas por todo lo alto, porque también tiene que ser por todo lo bajo. Porque bajo y alto son referencias en una escala de valores de Occidente pero que en este momento está cambiando y que puede ya haber cambiado para mucha gente (*Cortázar por Cortázar* 44-5).

Johnny es un personaje que vive por y para la música, y que el resto de su vida lo usa para huír de toda ley moral. Reivindica, desde el estereotipo romántico, los derechos del artista, una visión del mundo que escapa a la atadura de la sociedad al renunciar a sus imperios temporales, económicos y sentimentales, y pone en cuestión no sólo los condicionamientos de la vida creativa sino los de la vida burguesa misma en su conjunto, hasta el extremo de hacer trastabillar, siempre por poco tiempo, es cierto, a su amigo, interlocutor, biógrafo y crítico de jazz Bruno, que es quien tiene a su cargo la narración y que por muy mediocre que parezca permite al lector cierto acceso al taller del perseguidor¹⁰²: “Cada vez resulta más difícil [...] traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de *jazz* sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo. Pero al mismo tiempo a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos)”¹⁰³ (120-1). No puede traerlo a la realidad, porque Johnny no posee un concepto de lo real-existente compatible al de Bruno. Para el músico el tiempo, en el cual se incerta la objetividad de lo real, tiene una perspectiva distinta. Por tanto, lo que fue realidad no es más que una coagulación que eterniza el

¹⁰² Ante Omar Prego, autor del texto *La fascinación de las palabras*, Cortázar afirma: “Soy un perseguido, que alguna vez escribí un cuento sobre un perseguido” (180). Frase, que al ser ingenuamente interpretada, vincula al autor con un Johnny que sólo en apariencia es perseguido por Bruno. En realidad, Cortázar (y quien lo conozca lo sabe) es ambos. Por lo menos el texto así lo sugiere.

¹⁰³ Aparentemente el uso de paréntesis en el texto confirma que la reflexión de Bruno es sólo una mínima suspensión temporal de la racionalidad, del sentido común que rige su pensamiento.

tiempo. Este quiebre temporal es un tema que Cortázar probablemente ha incluido en “El perseguidor” para dar cuenta, a través del relato, de sus propias vivencias y cómo las transfigura para dar paso a

una ingeniosa superestructura de ficción. En mi cuento lo que ocurre es exactamente lo mismo que me ha ocurrido varias veces en circunstancias análogas. Durante un viaje en metro, el protagonista de “El perseguidor” entra en ese estado que llamamos de enajenación hacia el cual tiende a deslizarse lo fantástico con suma facilidad. En un impreciso estado de semisueño, el personaje reflexiona extensamente sobre el pasado, recuerda escenas infinitas, tararea mentalmente una canción y los recuerdos empiezan a encadenarse interminablemente. Cuando el tren se detiene en una estación, la sacudida devuelve abruptamente al personaje a su estado normal y entonces se da cuenta de que si quisiera enumerar todo lo que ha pensado durante esos minutos, necesitaría por lo menos un cuarto de hora, y, sin embargo, todo ocurrió entre dos estaciones situadas tan sólo a dos minutos de distancia. El tren ha servido como un reloj exterior para mostrarle que durante esos dos minutos a él se le concedieron quince para pensar. (“El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” 106).

Las dos caras, la de Johnny a quien el tiempo le resulta “complicado” pues lo “agarra por todos lados” (93) y la de Bruno quien no hace “más que contar el tiempo [...] El primero, el dos, el tres”, y a todo ponerle “un número” (86). Un artista que piensa que “la música ayuda siempre a comprender”, que saca “del tiempo” y que ante el mínimo acorde “haría bajar de vuelta los cuatro pisos con el culo en cada escalón” (89, 90-1). Un crítico que a sí mismo se define como “ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades

y las decisiones ajenas” (130), enfrentado a un saxofonista que afirma: “yo no pienso nunca; estoy como parado en una esquina viendo pasar lo que pienso, pero no pienso lo que veo.” (96). Dos rostros se encuentran reunidos en “El perseguidor” en una verdadera lucha de facetas que el mismo Cortázar experimentó:

A mí me gustaría ser una especie de síntesis de las cosas aunque fuera un día; sólo un día de mi vida me gustaría ser a la vez creador y crítico. Porque creo que en ese momento algo extraordinario podría suceder, pero no va a suceder porque yo soy un creador [...] No hay ninguna valoración, ninguna escala de valores que ponga al creador por encima del crítico. (*Cortázar por Cortázar* 19).

Sin embargo, y pese a la ausencia de esa escala de valores, el autor coloca a Bruno en un combate permanente, en ese juego de satélite que lo hace ser confidente y admirador del músico, a quien ve alto y bajo, sublime y obscuro, egoísta e incomprendido desde una perspectiva distante y cínica respecto del genio creador. Para Cortázar “el problema de la crítica excesivamente crítica, excesivamente intelectual, es que a pesar de la buena intención del crítico y su inteligencia y su genio, a veces hay una especie de corte con la vida, con los impulsos vitales.” (16). Y esto es lo que Bruno ha hecho en la biografía que ha escrito y que trata de remendar –a manera de confesión- con la narración.

Este juego entre el crítico y el creador se puede interpretar –siempre *desde y con* el texto- desde la perspectiva del doble. Bruno describe cómo Johnny, al estar en compañía de otros músicos o de la marquesa (mujer que se relaciona sexualmente con Johnny y que además le provee droga), se olvidaba de sus compromisos artísticos pues “Johnny no ha tenido jamás la idea de [...] que alguien pueda estar esperándolo”. Desde Roma, Lan (representante artístico del saxofonista) recibe de Johnny, “después de cuatro

meses de ausencia, [una] postal [que] representaba a Rómulo y Remo¹⁰⁴, que siempre le han hecho mucha gracia a Johnny (una de sus grabaciones se llama así)...” (103). Figura arquetípica que desde el punto de vista del “maldito psicoanálisis” –como lo llama Johnny- (118), aparentemente podría situar a Bruno como *super-yo* del músico, mientras que el saxofonista sería el *ello* del crítico. Dos vertientes: la imagen de la figura *cuasi* paterna y el impulso de los instintos primigenios; uno el hombre razonable, el otro al borde siempre de la locura; el artista que debe ser ayudado por el *padre* ante el poder *destructor* que en él ejercen sus impulsos creadores. Bruno y Johnny no son sino las dos imágenes de un solo ser, no iguales, no diferentes, sino complementarias tal vez.

Bruno está consciente del desdoblamiento, aunque no pueda explicárselo: “Envidia todo menos su dolor [...] pero aun en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado”. Aunque la envidia es un sentimiento ambivalente, Bruno experimenta, al mismo tiempo, rabia, asco, odio por el músico: “Envidia a Johnny, al mismo tiempo que me da rabia (106) [...] y la piel de los muslos con unas raras manchas me han dado un asco infinito” (100). “¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared?” (110). Sin embargo, parece que ambos forman un

¹⁰⁴ Según el *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Rómulo y Remo simbolizan “los lares de la ciudad, los genios protectores del estado romano.” (373). En el *Diccionario de la Mitología clásica* aparece la versión de que las variantes de la leyenda de Rómulo y Remo hagan suponer que “la fábula de los gemelos sea una ficción inventada en la época subsiguiente a la sustitución de la monarquía por la república, con el fin de dar prestigio al régimen biconsular. Rómulo habría sido el único fundador de Roma, y *Remoria* –nombre relacionado con la palabra *remor*, que se aplicaba a las aves de mal agüero-, situada como estaba en una colina que quedó fuera del primitivo recinto de una ciudad, habría dado lugar a toda la leyenda relativa a Remo” (552). En *La rama dorada*, Frazer asegura que “Roma fue fundada por los colonos de Alba Longa, ciudad situada en la falda de las colinas Albanas [...] La dinastía albana llevaba el nombre de *Silvii* o bosque [...] Los anales romanos recuerdan que uno de los reyes de Alba, Rómulo, Rémulio (Remo) o Amulius Silvius de nombre, se consideró a sí mismo dios igual o superior a Júpiter” (186). Sin embargo, el relato mítico, al ser interpretado, al ser considerado como arquetipo, da cuenta de que Rómulo es una entidad desdoblada en su sombra Remo, su hermano gemelo al cual ha dado muerte por pisar un territorio consagrado. Fábula que se aproxima a la explicación psicoanalítica del poder del *ello* (siempre a la sombra) que suele *pisar*, *sacar un pie* y *violar* el terreno del *super-yo*, quien lo aniquila y lo devuelve al mundo de las sombras, esa sombra que siempre acecha.

todo indivisible y fragmentado. La cosmovisión de Bruno que narra desde su “mundo puritano –no necesito confesarlo- cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral”, mismo en el que habita Johnny, confrontada a la del músico que ha estado internado “tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue” (100), y que es, además, un alucinado, que vive en la atemporalidad, que confunde sus sueños con la realidad, que se sitúa “en un plano aparentemente desasido, donde la música queda en aparente libertad” (111); “un avión que desde hace cinco años vuela a ciegas”, desde que “la realidad se le escapa y le deja en cambio una especie de parodia que él convierte en una esperanza.” (98). Un Bruno *puro* que desde su posición aparente de superioridad intenta indicar al *hijo* el camino debido; un *padre* que desea someter al *hijo*; un *hijo* que hace su voluntad. Y esta lucha no termina más que con la muerte. Porque si Johnny claudicara, si Bruno –y con él el orden de su mundo- triunfara, “quizá acabaría en lo peor” (106) pues sería el fin del arte. Ambos lo saben. Sin embargo, el aprecio que siente por Bruno lo lleva a aceptarlo con burla irónica mientras continúa con su propio camino, aunque lo conduzca a la locura, a la nada, a la muerte.

Limitado a nivel del argumento, pronto llama la atención del lector de “El perseguidor” la combinación de elementos ficcionales con datos tomados de la historia real del *jazz* y de la biografía de una de sus máximas figuras: Charlie Parker (1920-1955), el *Bird*¹⁰⁵, uno de los creadores del estilo *bebop*, en la década de los cuarenta, y el improvisador más inventivo que conoció este género musical.

105 Si bien hay casi unanimidad para atribuir la fuente inspiradora del modelo del protagonista del cuento al trompetista Charlie Parker (el relato está dedicado, “In memoriam Ch. P.”) (85), es extraño que para uno de los biógrafos de Cortázar, Mario Goloboff, la inspiración pudo haberla suscitado una figura desconocida. “En una oportunidad, hace tiempo, comentó Aurora Bernárdez que uno de los compañeros de trabajo de la UNESCO había impresionado especialmente a Cortázar por su tamaño y su abulia. Y que él le había dicho a ella que estaba naciendo el personaje de un cuento que, a la postre, resultó ser “El perseguidor” (*Julio Cortázar. La biografía* 112).

La vida de Charlie Parker¹⁰⁶ es un mito de la época del *jazz*. De él ha quedado la imagen del genio incomprendido como parte de la visión romántica del artista. Su breve existencia parece ser la mezcla de la infelicidad existencial y la grandeza del prototipo romántico del genio: La discriminación racial de la época vivida desde la infancia, el desamparo afectivo en su juventud, el temprano despertar a la música, la pobreza que lo obligó a tocar todas las noches desde los quince años por poco más de un dólar; su adicción a la droga desde la adolescencia; el extraño hábito de hacer largos viajes nocturnos, sin destino, en el metro; las numerosas ocasiones en que se vio privado de instrumento para tocar, por pérdida, por pobreza; su estancia en la cárcel por incumplimiento de contratos, por la droga, por destruir los lugares donde tocaba o grababa; la incomprensión del público frente a su música revolucionaria; sus explosiones emocionales: llorar, maldecir, morir a carcajadas; su comportamiento absurdo al incendiar el cuarto de hotel en el que vivía a raíz de un colapso nervioso, posterior a la grabación de *Loverman*; el alcohol para olvidar la droga... la soledad; la fidelidad a sí mismo en esa búsqueda constante por renovar e improvisar *por* y *para* lo nuevo con el fin de enterrar plataformas musicales ya prediseñadas; y finalmente el drama de la muerte del músico viendo un programa cómico en la televisión. Charlie Parker es el genio romántico, la imagen del absurdo, el héroe existencial que buscaba Cortázar.

Cuando me planteé “El perseguidor” e imaginaba el personaje central, tenía tendencia a [...] crear personajes superintelectuales que especularan muy inteligentemente sobre ciertos problemas metafísicos. Entonces decidí, por el contrario, construir un

¹⁰⁶ Los datos y anécdotas de la vida de Charlie Parker son paráfrasis del texto *El jazz, de Nueva Orleans a los años ochenta* de Joachim E. Berendt. Los capítulos consultados son los referentes a la vida de Charlie Parker, su estilo y los grupos que lo acompañaron a lo largo de su corta carrera artística.

personaje asimilable al hombre de la calle, un hombre medio pero que tuviera esa sed de absoluto. Imaginaba un pintor, un escritor, pero no acababan de convencerme. Y en ese momento acababa de descubrir al verdadero Charlie Parker, cuyos primeros discos de 78 revoluciones había escuchado en la Argentina. Entonces yo me hacía odiar por los aficionados al *jazz* tradicional porque me gustaba enormemente Charlie Parker. Cuando dejé la Argentina y vine a París, en 1951, sabía poco o nada sobre él. Un día leyendo un número de la revista francesa “Jazz Hot”¹⁰⁷ supe de su muerte y de su biografía, me encontré con un hombre angustiado a lo largo de toda su vida, no solamente por los problemas materiales –como el de la droga- sino por lo que yo, de alguna manera, había sentido en su música: un deseo de romper las barreras como si buscara otra cosa, pasar al “otro lado” y me dije: “éste, él es mi personaje”. No podía utilizar su nombre; no tenía derecho: hice simplemente una guiñada a los lectores, en la dedicatoria. Cambié su nombre pero una buena parte de las anécdotas que vive Johnny Carter le ocurrieron verdaderamente a Charlie Parker: la historia del “Café de Flore” cuando se arrodilla delante de la mesa; el hecho de que incendie el hotel donde vivía, aunque haya ocurrido en New York y no en París. Tomé, por tanto, los datos biográficos y los ubiqué en París porque la conocía mejor que a New York y conseguí poner a andar mi relato. (*Conversaciones con Cortázar* 106-107)

Sin embargo, la existencia actual del cuento se debe al azar. Ante Picón Garfield, Cortázar narra cómo el texto fue salvado del olvido, rescatado de una montaña de papel.

“El perseguidor” es un cuento que ha sido escrito casi por un milagro, porque lo más lógico hubiera sido que se perdiera para siempre [...] cuento realmente la

¹⁰⁷ En “El perseguidor” Bruno escribe para ella: “Como es natural mañana escribiré para *Jazz Hot* una crónica del concierto de esta noche [...] con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos.” (110).

historia. En París cuando leí la noticia de la muerte de Charlie Parker, encontré que allí estaba ese personaje que yo estaba buscando vagamente [...] yo quería que el personaje de “El perseguidor” fuese un hombre de una inteligencia muy limitada [...] incluso mediocre, pero en el fondo no mediocre, porque él tiene una especie de grandeza personal, de genio personal [...] Y no encontraba el personaje. Cuando murió Charlie Parker, yo me di cuenta, conociendo muchos aspectos de su vida, que ése era mi personaje, un hombre de mentalidad limitada pero con una especie de genio para algo, en este caso para la música. Lo que yo inventé fue que además él tiene una especie de genio de búsqueda metafísica [...] Entonces yo me senté a la máquina y escribí toda la parte que comienza una noche cuando Bruno va al hotel y hay todo ese largo diálogo y luego finalmente Bruno se va. Llegué hasta allí y me quedé totalmente bloqueado. No sabía qué hacer. Entonces esas veinte o quince páginas quedaron metidas en un cajón y pasaron varios meses. Yo me fui a trabajar a Ginebra, a las Naciones Unidas, y entre los papeles que llevé iban esos pero yo no sabía, estaban mezclados [...] solo en Ginebra [en] un domingo [que] me aburría [...] empecé a mirar papeles y de golpe encontré eso. Y dije “pero caray esto ¿qué es?”. Entonces releí las quince o veinte páginas de un tirón y me senté a la máquina y en dos días lo terminé. Pero esas páginas podía yo haberlas perdido. Lo más probable fuera que las hubiera tirado o perdido. (*Cortázar por Cortázar* 31).

“In memoriam Ch. P.” (85) parece revelar la vinculación con esa manera biográfica, aunque para hacer, con frecuencia, un aprovechamiento libre de los datos. En este

sentido, ya el nombre del músico-personaje, Johnny Carter (que sólo Bruno¹⁰⁸ lo da a conocer por completo luego de una larga escena inicial, que ocupa más de veinte páginas, como si se tratara de alguien que no necesita presentación, pero que parece ser necesaria al vincular su nombre con la marihuana) (102) está repleto de sugerencias. En primer lugar, parece fundir el nombre de Johnny Hodges con el apellido de Benny Carter, ambos músicos de *jazz*, famosos por su ejecución del sax alto, instrumento que dio fama a Parker¹⁰⁹. Pero poco después, la atención se detiene en la reiteración del uso del diminutivo del nombre (Charlie/Johnny) y la semejanza fonética (Parker/Carter) del apellido. Además se suma el hecho de que las iniciales son las del propio autor: Julio/Johnny, Cortázar/Carter: J.C. Letras usadas asimismo en el nombre de Jesús Cristo, con quien el artista es relacionado desde la perspectiva de Bruno, al compararse con “alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz” (133).

En el desarrollo de la historia las semejanzas ficcionales con la realidad biográfica se transforman en identidades paralelas. Así, la caracterización que hace Bruno de la revolución musical de Carter es, explícitamente, la del *bebop*: “fue como una explosión de la música, pero una explosión fría, silenciosa, una explosión en la que cada cosa quedó en su sitio y no hubo gritos ni escombros, pero la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos” (102). Así mismo hace referencia directa al *Birdland* (143), célebre club de *jazz* de Nueva York, donde Parker/Carter tocó; a músicos que de hecho formaron parte de su grupo, como Miles Davis (144); a críticos como Leonard Feather (137), que

¹⁰⁸ Poco antes de que Johnny muriera y Bruno fuese informado, éste, a través de la transcripción de una entrevista que le hacen a Johnny en Chicago, da a conocer lo que en apariencia es la inicial de su apellido: “¿Has leído lo que ha escrito Bruno V... sobre ti en París?” (148). El uso de puntos suspensivos obligan a que la fonía de la consonante se relacione con el vocablo *ve* o *u-ve*, de ahí que, probablemente, puede interpretarse como Bruno *el que ve*, el observador, el satélite, el crítico de la vida de Johnny.

¹⁰⁹ Datos tomados del texto de Joachim E. Berendt *El jazz, de Nueva Orleans a los años ochenta* (386, 407).

escribieron sobre él; a grabaciones que el *Bird* volvió famosas, como la de *Out of nowhere*¹¹⁰ (130-1). Entonces, cuando se cotejan los hechos principales de la vida de Johnny, narrados por Bruno, con los datos biográficos de Parker, compilados por Berendt, salta a la vista la fidelidad del retrato literario como un signo icónico de la realidad.

Pero no debe olvidarse que ese aprovechamiento contínuo y minucioso de los datos biográficos de Parker se une, todo el tiempo, con elementos de invención cortazariana. La selección y organización del material con fines estéticos, trascienden la esfera –y con mucho- de lo documental. Las transformaciones que obedecen a las necesidades internas de la construcción literaria son intersecciones en las cuales convergen la fidelidad y la libertad inventiva y expresiva y que están ahí para producir una trama de sugerencias. Para muestra de ello basta seleccionar tres elementos de la biografía de Parker y su transfiguración en torno al funcionamiento óptimo que exige la configuración. Por un lado está *Loverman*, pieza grabada por Parker en 1949, que provocó en el artista un colapso nervioso que lo lleva a incendiar el cuarto del hotel que habitaba en Nueva York. En “El perseguidor” *Loverman* se transfigura en *Amorous*, pieza que parece arrastrar a Carter a incendiar su cuarto de hotel en el que residía en París; la noticia es narrada por Art, amigo de Carter, leída por Bruno en el *Figaro*, quien además la muestra a su mujer “para alentarla en su convalecencia” (115). Más adelante el crítico presenta a la pieza musical como el logro más extraordinario del artista. De la misma manera la muerte de Johnny, ocurrida mientras el artista veía un programa cómico de

¹¹⁰ Pieza musical citada también en otro texto de Cortázar: “Morelliana siempre”, en el cual describe “... ese momento en que Charlie Parker echa a volar *Out of nowhere* [...] informa el momento total de un poeta, que lo vuelve ala de sí mismo, remo de su barca, veleta de su viento, y que revalida el mundo al precio del descenso a los infiernos de la noche y del alma.” (*La vuelta al día en ochenta mundos* 2: 182)

televisión, parece que retrata lo que también ocurrió con Parker. Por último, y como muestra de la profunda intuición de Cortázar frente a la coherencia literaria, está transfigurado el nombre del poeta preferido del artista. Johnny elige a Dylan Thomas, a quien pertenece el fragmento del verso “*O make me a mask*” (85) que además de ser usado como epígrafe, habría sido la última frase del *jazzman*: Baby Lennox, quien fue la última mujer que vivió con Carter narra, a través de una carta dirigida a Bruno, la muerte de éste ocurrida en Nueva York. En ella, asegura que “Tica le dijo a Bob Carey que las últimas palabras de Johnny habían sido algo así como: ‘Oh, hazme una máscara’” (150). En cambio Parker “amaba a Omar Khayam, el poeta persa” (Berendt 177). La transfiguración por Thomas, poeta contemporáneo de Parker (y de Cortázar pues nació en el mismo año que él –1914- y murió en 1953), representa una analogía fundamental entre estas dos existencias, autodestructivas y legendarias, del arte contemporáneo.

En el poema que Cortázar toma para establecer el epígrafe y que pone en boca de Johnny es más que sugerente. Es como si el propio personaje le diera su configuración al escritor: en él están la figura del poeta Dylan, de Cortázar, de Johnny y de Bruno.

“Oh, hazme una máscara”

Oh hazme una máscara y un muro que me oculte de tus espías

de esos agudos ojos esmaltados y de las garras ostentosas

de la rebeldía y la violación en los viveros de mi rostro,

una mordaza de árbol, en silencio golpeado para cubrirme de los desnudos

[enemigos

hazme una lengua de bayoneta en esta oración indefensa,

vuelve mi boca flagrante y que sea una trompeta de mentiras soplada dulcemente,

dame las facciones de un tonto moldeado en vieja armadura y roble
 para escudar el cerebro brillante y confundir a los indagadores,
 y un dolor viudo manchado de lágrimas caído de las pestañas
 para velar la belladona y hacer que adviertan los ojos secos
 que otros traicionan las quejumbrosas mentiras de sus pérdidas
 con los pliegues de la boca desnuda y la risa solapada.

Para Cortázar el lenguaje poético, la referencia poética y todo aquello que tenga relación con el canto de la palabra es de vital importancia, sobre todo la poesía inglesa.

Desde joven me incliné hacia la poesía en inglés y ahora sigo prefiriendo la poesía en inglés a cualquier otra poesía [...] tengo la impresión de que el inglés para mí es el idioma de la poesía. Desde muy joven yo me sentí profundamente marcado por los románticos ingleses. Luego descubrí la poesía medieval inglesa y empecé a leer inmensas antologías. (*Cortázar por Cortázar* 42-3).

Dylan Thomas es el poeta de la violencia y el misticismo; su obra muestra el choque entre los límites del lenguaje y la necesidad de expresar una experiencia irracional, que vuelve oscuro cualquier intento con la palabra; su preocupación por la naturaleza de la realidad, está latente en toda su obra; su vida caótica a raíz de los excesos, lo acerca al prototipo del escritor romántico¹¹¹. Parece, entonces, que Cortázar usa al poeta galés para, por un lado, denunciar el mundo puritano de Bruno que se asoma –siempre– por detrás de sus palabras: Johnny “lee [...] su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas” (123); por otro lado, impregna de connotaciones a Johnny: toda una serie

¹¹¹ Apreciaciones tomadas para su paráfrasis de *Historia de la literatura inglesa* de William J. Entwistle (281-2)

de analogías, ecos, en la producción musical de Carter desdoblan el lenguaje poético a través del tono musical, elemento relevante en toda la producción cortazariana.

el *jazz* me enseñó cierta cierta sensibilidad de “swing”, de ritmo en mi estilo de escribir. Para mí las frases tienen un “swing” como lo tienen los finales de mis cuentos, un ritmo que es absolutamente necesario para entender el significado del cuento [...] el ritmo prolongado intencionalmente había llevado al lector al compás de su “swing.” (*Cortázar por Cortázar* 130).

Ese contacto que hay entre los elementos musicales y la literatura como escritura, proviene de antiguas vivencias y de ciertas nostalgias del escritor. Por un lado esta la música:

la música no puede comunicar información de tipo inteligible o de tipo discursivo, pero en cambio puede comunicar cosas que ningún lenguaje, ninguna escritura puede comunicar [...] se refiere [...] a la comunicación de ciertas dimensiones de la realidad. (*Conversaciones con Cortázar* 107).

Una percepción en la cual quizá está basada la configuración de un personaje como lo es Johnny Carter. En él está también mi nostalgia de la música de *jazz*... si algo me hubiera gustado es ser lo bastante músico como para dominar la técnica de un instrumento de *jazz* y lanzarme a improvisar a la manera de un Charlie Parker (107) [...] Si alguna cosa lamento es no haber sido músico; hubiera sido más feliz que siendo escritor [...] Lo que pasa es que no estoy dotado (101) [...] Mejor escuchar a los que lo hacen bien y seguir escribiendo. Pero es una nostalgia permanente en mí, de la que Johnny, de alguna manera, da cuenta. (108).

Por otro lado (sólo en apariencia, porque en Cortázar todo se coagula) está la literatura:

Casi desde niño me acuerdo que cuando leía los novelones de capa y espada o las novelas rosa de la época, las frases que se me quedaban en la imaginación y que adquirirían para mí un sentido profundísimo y un valor enorme eran siempre las frases que tenían un gran ritmo que, voluntaria o involuntariamente, eran casi como un verso metido en la prosa. Frases que tenían un encuentro de palabras, de aliteraciones, de choques de vocales y consonantes que les daban un valor rítmico y, por consiguiente, un elemento musical puesto que el ritmo es una de las bases, uno de los componentes esenciales de la música. Cuando empecé a escribir, esa noción de ritmo se me dio paralelamente a la escritura (102).

Ambas, la música y la literatura, al coagularse, al ser puntos que se unen en la figura de una constelación, cumplen una función más que reveladora en el escritor y en sus procesos creativos:

la música me ayuda a entrar en un “état second” [...] y hace “pasar”, y frecuentemente escuchando los discos de *jazz* (101) [...], detengo el pick-up para ir a la máquina de escribir a causa de un pasaje que me lanza sobre la escritura. Aunque lo que escribo no tiene nada que ver con la música como tema, he sido impulsado a hacerlo por lo que acabo de escuchar. (107-8).

En estos pasajes es que Cortázar se desdobra. En su último libro, *Un tal Lucas*¹¹², el personaje-hidra, a “quien le gusta pasarse del otro lado” (32) para romper con las coordenadas lógicas del tiempo y del espacio, bien puede representar la posibilidad de que ese *pasaje* está también en el acto de la lectura. “Johnny lee todo el tiempo” a Dylan

¹¹² *Un tal Lucas* es una serie de relatos y textos sin otra unidad que la personalidad irónica del narrador, capaz de diversificar su atención a diversas y siempre sugestivas formas de realidad. Entre la realidad –verdad aparente– y la escritura –verdad poética– Cortázar sitúa varios planos deformantes: el del misterio, el del humor, el de la poesía.

Thomas, incluso ha integrado sus versos a su propio lenguaje. En una postal escribe: “‘Ando solo en una multitud de amores’ que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas.” (103).

“*O make me a mask*” (85), frase usada como segundo epígrafe, y “‘Oh, hazme una máscara’” (150), últimas palabras de *jazzman*, parecen insinuar que el texto biográfico escrito por Bruno acerca de Johnny es una máscara a perpetuidad, un rostro falso construido para el lector-consumidor (literalmente, el que consume), una crítica cuyo punto de partida es la decepción, pues no sólo son falsas las imágenes deseadas por el público, sino que accede a ellas subordinadamente. Sin embargo y a pesar de ello, el mismo Johnny lo acepta todo el tiempo (“Está muy bien tu libro”, le ha dicho a Bruno) (136), tal vez anticipándose a la petición final, en la que le ruega reemplazar lo escrito por la fidelidad a su búsqueda.

Parece que Cortázar intuye, pre-siente, que el lenguaje –explicativo- usado en casi toda configuración biográfica es articulado de una forma velada, enmascarada e impuesta. Él toma la de Charlie Parker escrita por no-sé-quien. Un obituario. Un material amorfo que el escritor re-toma para reconstruirlo, revelarlo, para –sencillamente- inventar a partir de ello “una literatura que nos enriquece en la medida [...] en que cultiva una ruptura contra el excesivo pragmatismo de la realidad y la razón.” (“El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” 109). De esta forma los datos biográficos del *Bird* alzaron el vuelo y se enredaron en una trama distinta, novedosa, la del texto literario, una obra que escudriña el latir de una vida dramática. Sin embargo, no pocas críticas recibió el escritor por construir al personaje del relato con las vivencias del saxofonista. Estos críticos, o incluso escritores pertenecen, según Cortázar, a

una raza de escribas que se horripila de cualquier acto extraliterario dentro de la literatura, entendiendo que ésta nace del hombre como un gesto de conformismo y no con el libre movimiento de Prometeo al robarle el fuego al gorila de su tiempo. Lo cual me lleva analógicamente una vez más al problema del “compromiso” del escritor en lo que se refiere a los temas que trata, porque los locatarios de las torres de marfil se-ponen-pálidos-como-la-muerte ante la idea de novelizar situaciones o personajes de la historia contemporánea, puesto que en el fondo su idea de la literatura es escéptica, ucrónica y tiende patéticamente a la eternidad, a ser un valor absoluto y permanente [que es] creer en que los libros y el arte deben hacerse para que duren [...] la superstición del objeto duradero es en el fondo una rémora burguesa que la aceleración histórica está liquidando vertiginosamente [...] para lo único que sirve la literatura es para ser un bien común [...] y eso no lo decide ni lo regentea ningún hautor desde su torrecita criselefantina. Un escritor de verdad es aquel que tiende el arco a fondo mientras escribe y después lo cuelga en un clavo y se va a tomar vino con los amigos. (“El hombre en el escritor” 52-3)

¿Cómo es que el mito se hace *mythos*, enredo literario, revelando la profunda e intocable dignidad humana de un artista? El paso de la biografía a la narración literaria, a la forma artística, a la estructura de signos (ambigua y polisémica, con el poder de lograr transfigurar las percepciones genésicas inmediatas y ganar la autonomía estética, permitida por la acción de los símbolos, manteniendo, al mismo tiempo, vínculos con la realidad), requiere de la comprensión de la narración como un todo, integrando el nivel de la historia al del discurso, o sea, el plano de lo narrado al narrador, el plano de Johnny al de Bruno, el del lenguaje de la creación al de la crítica, que lo revela. En el taller del

crítico se ve a Bruno escribir. El acto no se relaciona con la búsqueda, sino con la forma de envolverla, de organizarla para la aclamación universal, para los dictados de la moda.

Para Bruno

los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo) porque los creadores, desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. Tendría que recordar esto en los momentos de depresión en que me da lástima no ser nada más que un crítico. (137-8).

Cuando se le considera a “El perseguidor” en su totalidad destaca su forma, a manera de confesión o testimonio, tan diestramente configurada que resulta imposible centrar el texto sólo en la figura del biografiado, en los elementos narrativos de su biografía, o en la figura del narrador –pese a que está narrada en primera persona. Va más allá. Cortázar siempre ve más allá. Concentrar el interés en la complejidad de las relaciones del plano del enunciado y de la enunciación parece ser la intención del escritor.

La construcción de la historia, su manifestación, tiene como base una consecución de secuencias narrativas que giran alrededor de una sola acción: el encuentro. Encuentro del narrador con el biografiado; encuentro del narrador consigo mismo, en los monólogos; encuentro del narrador con los personajes secundarios ligados al artista (Dédée, la marquesa, los músicos del grupo de Johnny, Baby Lennox), que funcionan como informantes entre el *jazzman* y el crítico, proporcionando a éste, testimonio sobre aquél. A través de este mecanismo es que el texto se convierte en un registro de hablas en

el cual los elementos narrativos sólo funcionan como telón de fondo, como punto de referencia o de contexto, para la red dialógica que se mantiene, a lo largo de todo el cuento, en primer plano.

La liviandad de la narración es aprehendida indirectamente por el narrador a través de fuentes de información como el periódico, las revistas sobre *jazz*, los telegramas y una carta. Bruno es, además de ser el interlocutor constante de Johnny (“fiel como el mal aliento”) (85), el mediador (como narrador, como biógrafo, como crítico y como intermediario de las informaciones de terceros) con relación al lector. Sin embargo no es un personaje limitado. Además de los continuos comentarios en relación a los diálogos¹¹³ y de las descripciones espaciales, hay en el texto monólogos que lo llevan a asumir una imagen protagónica al expresar sus opiniones sobre estética musical y sobre la manera de ser de Johnny que lo remite a una introspección de su propio modo de ser, puesto en el centro, a partir de su relación con el artista. Motivo por el cual, de cierta forma, Bruno se duplica en Johnny dando movimiento al punto de vista de la voz narrativa que va y viene entre el narrador testigo y un protagonismo siempre revelador. Esta forma de configurar el relato logra que quien hace el testimonio –Bruno- da cuenta también sobre sí mismo, y que quien sería sólo objeto del testimonio –Johnny- se vuelve a su vez sujeto de él. Un lenguaje crítico que se transforma en autocrítica; un relato biográfico que se hace autobiográfico y que por lo tanto se vuelca sobre sí mismo.

¹¹³ En el último diálogo que sostiene con Johnny, Bruno guía al lector –implícito, en primer término- con alusiones directas –con uso de paréntesis- para que éste centre su atención en las opiniones que tiene el artista acerca de la biografía: “*Y además el cool no es ni por casualidad lo que has escrito* –está diciendo Johnny. Atención.” (137). Más adelante, Bruno insiste en que Johnny hable acerca del libro: “-Oye, hace rato dijiste que en el libro faltaban cosas. (Atención, ahora.)” A lo que Johnny responde: “Pero, Bruno- y levanta un dedo que no tiembla- de lo que te has olvidado es de mí” (141). Además, el narrador-escritor usa las cursivas para poder intercalar sus pensamientos con las palabras de Johnny, así como usa el paréntesis para poder recurrir a un evidente uso de la polifonía: composición de voces dirigidas por Bruno: la de él como narrador de sí mismo y de Johnny, y como interlocutor.

Lo que determina las peculiaridades del texto-testimonial, es el hecho de que se trata de un relato que se construye en referencia a la ya publicada biografía de Johnny que Bruno escribió¹¹⁴. Entonces, “El perseguidor” parece constituir una retractación de la biografía –inmodificable, aunque existe la intención de Bruno de hacerlo en la segunda edición. Johnny sin enfurecerse le reclama a Bruno acerca de lo que ha escrito, sobre todo la falsedad que hay en mezclarlo con la idea de Dios: “No quiero tu Dios [...] ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos [...] y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro”. Bruno responde y dice sólo por decir algo: “Si insistes [...] En la segunda edición. (142). Pero antes de aparecer en el mercado a Bruno sólo le dio “tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina, y una fotografía del entierro [de Johnny] donde se veía a muchos *jazzmen* famosos” (150). Atrás quedó la posibilidad de cualquier modificación. “Me pareció que la opinión de gentes autorizadas (y mi decisión personal, sería tonto negarlo a esta altura de las cosas) justificaba dejar tal cual la segunda edición.” (147). Y así, a lo largo del relato, se pone en evidencia el carácter de testimonio *privado*, en el que Bruno llega a confesar sobre sí mismo y a revelar aspectos sobre el biografiado que lo forzan “como un condenado a ser por lo menos un poco decente” (122) consigo mismo. “Honrado en la medida en que la profesión lo permite, me preguntaba si no hubiera sido necesario mostrar bajo otra luz la personalidad de mi biografiado” (147). Sin embargo, Bruno decide “seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta con el don de crear cosas estupendas sin tener la menor

¹¹⁴ Al igual que hace Cortázar quien basa su relato en una biografía publicada como obituario. En este sentido, “El perseguidor” puede interpretarse como el intento de una revelación (ficcional) de la imagen no pública de Charlie Parker.

conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra” (148). Persiste en Bruno la falsa conciencia, ambigüedad que es también una forma de revelación: Johnny “este ángel que es como mi hermano [...] este hermano que es como mi ángel” (99); este “chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da con la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar” (127); este “mono salvaje” (136) que en apariencia no es más que el objeto de un libro de lucro, y que sin embargo es, en realidad, la revelación de su ambigüedad.

El artista es creador del crítico... sin Johnny nada: “Soy un crítico de *jazz* [...] [Johnny] está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final. Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar” (92). Bruno-ambiguo porque revela en un texto lo que ha enmascarado en otro, porque incluso en la develación hay ocultamiento. En cambio Johnny es incapaz de enmascararse: desnudo, frente a Bruno, se muestra desde el principio de la narración: “se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón completamente desnudo [...] temblando pero riéndose, desnudo de arriba abajo en el sillón mugriento” (99); desnudez que vuelve a mencionarse en la secuencia de incendio del hotel y que se hace pública al aparecer en el *Figaro*: Johnny “ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos” (115). Un desnudo que agravia, porque denuncia la falsa seguridad del disfraz y de la realidad acomodada en la rutina y el buen juicio de Bruno, el crítico que está atrás y tras el creador. Para Cortázar

La crítica [...] se llama una especie de creación de segundo grado, de segunda etapa, es decir, que el cuentista escribe partiendo de una especie de nada y el

crítico crea partiendo de una cosa que ya está hecha [...] es también una creación porque el crítico tiene armas, tiene potencias mentales e intuitivas que nosotros los creadores no tenemos. Hay una especie de división de trabajo. El crítico pasa toda su vida lamentando no ser un creador. Es decir, Bruno lamenta no ser Johnny pero si yo hablara ahora por Johnny, Johnny también podría lamentar no ser Bruno en cierto plano. Bruno no, porque Johnny mentalmente [tiene] limitaciones. (*Cortázar por Cortázar* 19).

Cortázar pone en juego, entonces, la revelación, símbolo de la libertad del habla del personaje, y al ocultamiento (amparado en el uso de los puntos suspensivos y del paréntesis) como la retención del habla de Bruno y la confesión en los diálogos que sostiene con Johnny. El escritor empírico ha puesto también a girar el símbolo de la desnudez para que el biógrafo lo use como instrumento de revelación contra el egoísmo de todos los que rodean al músico: Dédé por tenerlo a su lado, Tica por saberse alentadora de su talento, los de la banda por ganar unas monedas y Bruno por el éxito de su libro. Todos

so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste [...] Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny, y de repente me he dado cuenta de que quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado... (109).

El contraste entre lo que ha escrito Bruno en su biografía y el ser real del artista expresa de qué forma el crítico puede caer en las trampas de un lenguaje que sólo busca “sancionar comparativamente”, que proviene de una “estúpida dialéctica” anteponiendo “minuciosamente las palabras a la realidad” (110) para enmascararla, con el afán de escribir un libro dirigido a un público “que quiere mucho de *jazz* pero nada de análisis musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recortada, las manos que marcan el ritmo, las caras que se aflojan beatíficamente, la música que se pasea por la piel, se incorpora a la sangre y a la respiración, y después basta, nada de razones profundas.” (148). Y en el otro lado se encuentra Johnny. Como personaje cortazariano, se ubica entre los que “fracasan habitualmente en la búsqueda de sus sueños y de sus ideales aunque nunca pierden la esperanza” (*Cortázar por Cortázar* 119). Su configuración es la del artista que persigue incesantemente más allá de la realidad inmediata -para él inaceptable- la razón profunda de sí mismo y que su música pocas veces logra alcanzar. Pues “yo mismo no he sabido tocar como debía, tocar lo que soy de veras...” (141) Un perseguidor en persecución constante, un nudista que se desnuda frente a sus creaciones, un desgarrado que se desgarran en busca de ese absoluto que suele escapar siempre.

Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse... [...] Ha empezado a abrirse... [...] toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita... Me acuerdo en Nueva York, una noche... [...] Miles tocó algo tan hermoso [...] que volaba... Me oía como si desde un sitio lejanísimo pero dentro de mí mismo, al lado de mí mismo, alguien estuviera de pie... [...] Era la seguridad, el encuentro, como en algunos sueños [...] cuando todo está resuelto

[...] Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio [...] sobre todo sin tiempo [...] sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre... Y yo no sabía que era mentira, que eso ocurría porque estaba perdido en la música, y que apenas acabara de tocar [...] en ese mismo instante me caería de cabeza en mí mismo... (144-5)

Las antiguas preocupaciones de Cortázar: el salto fuera del tiempo, la persecución de una realidad otra, la búsqueda de un centro, a partir de “El perseguidor”, cambian de centro de gravedad.

... en el caso de Johnny, esas angustias [...] metafísicas, están centradas en el hombre [...] en definitiva Johnny se está buscando a sí mismo y está buscando a su prójimo, en una nueva escala, lo que podríamos llamar el hombre nuevo, visto con otra óptica [...] un hombre que por una serie de operaciones de tipo espiritual, de *satoris*, como dirían los maestros del Zen, haya roto una serie de limitaciones que lo convierten en una criatura desgraciada, desdichada, como se siente el mismo Johnny. (*Conversaciones con Cortázar* 61).

Lo que Bruno omite en la biografía, en esencia, es ese buscar permanente, un buscar hasta la muerte lo que hay más allá de ella, un sentido ya definido desde el epígrafe tomado del *Apocalipsis*: “Sé fiel hasta la muerte” (85). Un buscar derrocar el tiempo que lleva a la muerte. Que no exista el tiempo *hasta la muerte*. Que no separe posibles dimensiones¹¹⁵. Sin embargo, el poderío de Cronos se revela, siempre. En Cortázar esta

¹¹⁵ En su ensayo crítico “El estado actual de la narrativa en hispanoamérica”, Julio Cortázar realiza un recorrido por la literatura vinculada al tema del tiempo: “En su historia “El milagro secreto”, Borges juega con la idea de que en ciertas circunstancias un hombre puede penetrar en otra dimensión del tiempo y vivir un año o un siglo durante lo que para otros hombres no es más que un segundo o una hora. Existe ya una historia basada en esta idea en un texto medieval español, *El conde Lucanor* [y] el Corán que refleja también el mismo concepto [...] aparece también tratado en la psicología de la vida onírica, que muestra que ciertos sueños abarcan episodios múltiples que exigirían un tiempo considerable para ser realizados

imposibilidad humana de poder pasar a otras dimensiones temporales de la realidad sólo produce una “nostalgia de no ser capaz de abrir por completo las puertas que en tantas ocasiones he visto abiertas de par en par durante unos pocos segundos” (“El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” 100) Pero Johnny lo intenta; busca un tiempo, que al igual que Dios no cierre la puerta de una otra forma: la de “vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana...” (98). Tiempo inventado con principio y fin, inaceptable, incorrecto, maldito para Johnny que busca por detrás, al término del tiempo. Este “Impulso –para Cortázar– parece proceder de oscuras regiones de la psique, de esas zonas en las que la realidad y la irrealdidad dejan de enfrentarse y de negarse una a otra” (102).

Para Cortázar meterse en otra dimensión del tiempo es

una apertura apasionante, porque si eso nos sucede de una manera involuntaria, quiere decir que el hombre tendría, quizás, la posibilidad de provocar ese fenómeno voluntariamente y podría multiplicar enormemente el tiempo. Si yo me pudiera instalar permanentemente en ese otro tiempo... pero lo malo es que siempre regreso. (*Conversaciones por Cortázar* 56).

Para Bruno la búsqueda de Johnny es “algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no entenderemos nunca” (109). Quizá este sea el motivo por lo que el biógrafo omite en su texto la esencia última del músico:

consecutivamente y que, no obstante, la compleja trama de tales sueños puede finalizar [...] abruptamente [...] hecho que obliga a admitir que el cumplimiento del sueño ha sido casi instantáneo, mientras que el hecho de soñarlo parecía producirse a lo largo de un prolongado periodo de tiempo [...] Este tema, que también encontramos en el cuento de Ambrose Bierce “Incidente en Owl Creek”, no es, como el relato de Borges pudiera pretender, un simple artificio literario. (*Obra crítica* 3: 104-5-6).

Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? [...] Honestamente, ¿qué me importa su vida? Lo único que me inquieta es que se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro. Que deje caer por ahí que mis afirmaciones son falsas, que su música es otra cosa. (140).

Las justificaciones de Bruno esconden la razón profunda de la deformación e incomplitud de la imagen de Johnny: el interés por vender la imagen que todos quieren de él, aquella que es fácil de aceptar y de comprar, la del fácil consumo. En todo momento el texto informa de la aceptación del libro, del acortamiento de las traducciones a varios idiomas, de la aparición de una nueva edición (completada con la muerte de Johnny) y hasta de la posibilidad de una adaptación cinematográfica, todo ello con la expectativa de un lucro cada vez mayor. Es el éxito del mito del artista capaz de crear sólo bajo el sufrimiento que ocasionan los “reveses de la vida”.¹¹⁶ Un “libro que tantos miles de *fans* están leyendo en dos idiomas (muy pronto en tres, y ya se habla de la edición española, parece que en Buenos Aires no solamente se tocan tangos).” (138).

¹¹⁶ Es exactamente en este sentido que Joachim E. Berendt se refiere a Parker: “La leyenda de Charlie Parker es la historia de una batalla contra lo inevitable y constituye una expresión musical que tal vez nunca se iguale. Parker no habría hecho nunca su valiosísima contribución al jazz si hubiera sido protegido de los reveses de la vida.” (*El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta* 203)

El mito del que Bruno es creador presenta a Johnny como un perseguido, invirtiendo el sentido de la existencia del artista. Por eso es que el crítico teme, hasta la muerte del *jazzman*, que la realidad o que el propio Johnny sea capaz de desenmascarar la imagen ya petrificada, su historia oficial, puesta en circulación no sólo por el biógrafo sino por la crítica en general. Bruno mismo confiesa: “El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny” (109). Este cuidado responde a la conveniencia de Bruno para acomodar a Johnny en un orden basado en los valores de una sociedad aplastante y cuadrada, opuesta al desorden existencial de Johnny –expresado en *Amorous*- y que constituye una profunda amenaza para la concepción de la realidad del biógrafo y de la construcción del mito cristalizado en la biografía. A Cortázar esto le permite mostrar

el doble juego, los cronopios y los famas [...] Johnny es el cronopio y Bruno es el fama, es un fama con mucha conciencia de ser un fama [...] porque cuando él puede, hace cosas por Johnny. Pero cuando Johnny se muere no se disimula al final que en realidad le viene muy bien porque Johnny estaba destruyendo la biografía, cambiaba las cosas (*Cortázar por Cortázar* 98).

Bruno, como intelectual tipificado, es capaz de entender el carácter de rebeldía que impulsa la búsqueda de Johnny, más, sin embargo, es incapaz de vivirla. Desconcertado, percibe la falsedad del sistema al cual se adhiere pero teme arriesgarse a *soltar* aquello que le brinda la seguridad de una falsa cordura. El episodio del Café de Flore muestra cómo desde la posición del crítico se denuncian las acciones del artista. Bruno se siente arrinconado por el ridículo al que es expuesto por la conducta desconcertante de Johnny

al caer de rodillas llorando delante de Bruno, en una reacción retardada por la muerte de su hija Bee, ocurrida varios días antes y cuya expresión de dolor se asocia, en la mente del crítico, a la imagen de Cristo en la cruz. Sin embargo el que acaba haciendo el papel ridículo es el propio Bruno al intentar “mover a otro que está muy bien como está, que se siente perfectamente en la posición que le da la gana” (132), forzándolo a que se incorpore a los patrones habituales. La narración de este episodio se opone, en principio, por el tiempo verbal a la secuencia anterior, en la que se había presentado la reacción inmediata de Johnny al enterarse de la muerte de su hija. Su primera reacción, narrada en pasado, gira en torno a dos imágenes tomadas del *Apocalipsis* (Bee es como una “piedrecita blanca” y él un “pobre caballo amarillo”) (129) y a unos cuantos insultos contra aquellos que grabaron *Amorous*. La narración que sigue, la del Café de Flore, está, desde el principio, en futuro (“Pasarán quince días vacíos...”) (130), lo que probablemente proyecta la reacción del artista frente al dolor. Se interrumpe de esta forma la siempre esperada narración en pasado, con la expectativa del futuro, como en una profecía –apocalíptica- de las cosas que se presentarán inevitablemente. La vacuidad de los días se rompe.

De repente, sin nada que anuncie lo que va a suceder, veremos levantarse lentamente a Johnny, mirarnos y reconocernos, venir hacia nosotros –digamos hacia mí, porque Baby no cuenta- y al llegar a la mesa se doblará un poco con toda naturalidad, como quien va a tomar una papa frita del plato, y lo veremos arrodillarse frente a mí, con toda naturalidad se pondrá de rodillas y me mirará en los ojos, y yo veré que está llorando, y sabré sin palabras que Johnny está llorando por la pequeña Bee (132).

En la escena siguiente la proyección futura se muestra como ocurrida al ser narrada de nuevo en pretérito perfecto. En ella Bruno expresa la naturalidad de su reacción frente al amigo arrodillado, lo que revela su propio convencionalismo: “Mi reacción es tan natural, he querido levantar a Johnny, evitar que hiciera el ridículo...” (132) y volviera a la “conveniente actitud del amigo sentado” (133). Paraje en el cual la silla adquiere el sentido simbólico de “el perfecto instrumento del orden y la honradez de los hombres en su ciudad” (134).

Dentro de los moldes sociales diseñados por una burda burguesía sentada, está acomodada la falsa biografía del *jazzman* denunciada todo el tiempo narrativo por las acciones del biografiado. Acciones, palabras y grabaciones musicales que repudian al *establishment* en el que se asienta el crítico: “Nos denuncia a todos con el choque de sus huesos, nos hace trizas con la primera frase de su música” (128).

Sé muy bien que para mí Johnny ha dejado de ser un *jazzman* y que su genio musical es como una fachada, algo que todo el mundo puede llegar a comprender y admirar pero que encubre otra cosa, y esa cosa es lo único que debería importarme, quizá porque es lo único que le importa a Johnny (110).

Percibe entonces, durante el concierto del *jazzman* en la sala Pleyel, expresado durante un monólogo anterior al escrito crítico que le demanda su trabajo en la revista *Jazz Hot*, que la música de Johnny no es una fuga, nunca una evasión: “no huye de nada, no se droga para huir como la mayoría de los viciosos, no toca el saxo para agazaparse detrás de un foso de música, no se pasa semanas encerrado en las clínicas psiquiátricas para sentirse al abrigo de las presiones que es capaz de soportar” (111). Bruno entiende en realidad lo esencial: “Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su

música, sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita” (112). Un acto comprensivo, una intuición que jamás será expresada por él en su libro. Nunca se atreverá Bruno a decir/escribir que Johnny no es perseguido sino un perseguidor, que su música es un lenguaje desprendido de toda “satisfacción inmediata” y que llevada “a sus últimas posibilidades” (111), se transforma en un instrumento del deseo, de la búsqueda metafísica. Cortázar ha dicho:

La especulación metafísica [...] es mi obra; si la realidad me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas, es obvio que también lo físico tiene que parecerme metafísico, siempre que entre la visión y lo visto, entre el sujeto y el objeto, haya ese puente privilegiado que en su traslación verbal llamamos, según los casos, poesía o locura o metafísica. La verdad es que estos términos son sospechosos; cada día lo metafísico me parece más cercano a cosas como el gesto de acariciar un seno, jugar con un niño, luchar por un ideal; pero cuando cito estas tres instancias lo hago dando por supuesta una máxima concentración intencional porque entre acariciar un seno y acariciar un seno puede haber una distancia vertiginosa e incluso una oposición total. Siempre me ha parecido [...] que lo metafísico está al alcance de toda mano capaz de entrar en la dimensión necesaria (“El hombre en el escritor” 50).

A Johnny “el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del *jazz* tradicional [...] porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él”. Y este impulso lo hace

dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorarse, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad (111).

Pero Bruno sólo llegará a formular explícitamente (sólo en este texto confesional, pero jamás en su publicación, lo cual, probablemente, lo convierta en un traidor al quehacer central de todo crítico: *explicitar*) que el destino de Johnny no es el de un perseguido, sino el de un perseguidor (marcado por la sed de ser, que hace de su música una infinita caza de lo imposible). Durante la audición de *Amorous*, situada en el centro simbólico del texto:

Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a *Amorous*, para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que

es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras un tigre que duerme (124).

Cortázar coloca al lector ante un fragmento decisivo, que deja ver claramente la vinculación de la falsificación de la imagen de Johnny (como artista perseguido), presentada en la biografía, con los intereses del mercado. La biografía y la coca-cola se sitúan, en un mismo nivel: el de la mercancía destinada al mayor consumo posible. Así como la coca-cola se sirve, para la propaganda, de su chispa y su frescura, así la biografía de Johnny utiliza la imagen del artista desafortunado, que sólo es genio porque sufre, en dosis mayores, los golpes de la vida que tantos otros padecen. El artista se transforma, pues, convenientemente, en víctima sin salvación posible al considerar su destrucción existencial como el elemento necesario para su arte; su condición, como la de tantos otros “adictos”¹¹⁷ (105) (“en el fondo son todos iguales”), es la de un “enfermo” genial (“ángel enfermo”, según Bruno) (106), lo que permite vender mejor su imagen, gracias a la deformación mitificadora.

A cierta altura del texto, el crítico dice sentir rabia por la autodestrucción de Johnny (“me da rabia que se esté destruyendo por el mal empleo de sus dones”), pero afirma, al mismo tiempo, que su presión de vida requiere una “estúpida acumulación de insensatez”. Esta aparente necesidad del mal que afecta la vida del artista diluye sus causas reales, volviéndolo natural e irreparable y ocultan, bajo expresiones como “presión de vida” (106), según las palabras de Bruno, las duras condiciones de la producción artística de Johnny condicionadas por el sistema económico en el cual está

¹¹⁷ Adjetivo que Bruno utiliza “desde [su] mundo puritano –no necesito confesarlo, cualquiera que me conozca sabe de mi horror al desorden moral” (106). Ellos –los adictos- son Tica (sobrenombre de la marquesa) y Marcel: “No se ha hecho la menor referencia a la droga, aunque yo estoy tan aprensivo que me ha parecido olerla en el aire del estudio de Tica, aparte de que Tica se ríe de una manera que también noto a veces en Johnny y en Art, y que delata a los adictos” (105).

inserto. Desde este punto de vista los “ángeles enfermos” son, desde la cosmovisión del orden social de Bruno, “irritantes a fuerza de irresponsabilidad”, pero pagan a un alto precio los “cuidados” que requieren, “con cosas como los discos de Johnny” (106).

Sin embargo, y por suerte, una grabación como la de *Amorous* no se acomoda a las conveniencias del mercado. Al contrario, es una pieza improductiva pues encarna la razón profunda de la búsqueda existencial del *jazzman*, desconcertando a todos su vuelo imprevisible y desequilibrador. Es la manifestación de una rebelión esencial, de un deseo siempre insatisfecho, que no puede satisfacer con una fácil y corriente improvisación, como es el caso de la pieza grabada bajo el nombre de *Streptomicyne*, a la cual el artista se opone claramente. Después de la audición, Bruno destaca esa oposición fundamental entre las dos grabaciones, al señalar las diferencias formales de cada una. Mientras *Streptomicyne*, que está destinada al gusto popular y al de Dédé misma, representa la improvisación hecha “con soltura corriente, lo que el público entiende por perfección”, sin revelar ningún empeño por parte del saxofonista porque “es más bien distracción, dejar correr la música, estar en otro lado” (124), en *Amorous* se percibe que “es terriblemente hermoso la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado.” (123).

La destreza de Julio Cortázar al describir el efecto de la música y los procesos de su creación son parte de su vida:

descubrí la música en Buenos Aires a la edad de diez años, más o menos, en 1924. En esa época asistí al nacimiento de la radio pero no tenía discos. Primero porque no había discos de *jazz* en aquel entonces y luego porque no teníamos dinero para comprarlos. Además, mi madre habría comprado los discos y ella y el *jazz* no se

conocían, vinieron de mundos opuestos. Así que el *jazz* era un misterio para mí porque en el radio se solía escuchar tangos, ópera, música clásica y popular, tal vez una rumba o un vals vienés. Luego un día, un niño de diez años escuchó por primera vez algo que se llama un “fox trot” con un ritmo, una melodía y palabras. Yo no podía entender las palabras pero alguien cantaba en inglés y era algo mágico para mí. Tendría catorce años cuando oí a Jelly Roll Morton y luego a Red Nichols. Pero al oír a Louis Armstrong, noté la diferencia. Armstrong, Jelly Roll Morton y Duke Ellington llegaron a ser mis predilectos [...] A eso del '46, los primeros discos de “bebop” llegaron a Buenos Aires. Compré uno de Charlie Parker con “Lover Man” y “Ornithology”, creo. No sabía nada de Parker. Compré el disco y lo escuchaba y no entendía nada. Mi primera reacción fue negativa, pero volvía a escucharlo muchas veces y de repente “chuc”; fue el salto y mucho de lo que escuchaba antes con interés volvió a ser insignificante para mí. Luego vino el “cool” *jazz* (*Cortázar por Cortázar* 127-8).

Johnny crea la música del deseo, la que persigue sin encontrar. *Amorous* es un lenguaje desgarrado, un lenguaje que se autodestruye en el esfuerzo del salto imposible al que se arriesga. Para Cortázar “el *jazz* es la única música surrealista, es decir que la improvisación es importante en el *jazz* y en la escritura surrealista (129). En “El perseguidor” para Johnny es un fracaso, algo que lo hará “ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue” (124). Como certifica Bruno:

cualquiera se da cuenta de las fallas, del soprido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo enterrado en el pan (123).

La música, empeño de la realización de un sueño, búsqueda –a toda costa- de lo inalcanzable, constante persecución, lenguaje deshecho, perfecto acabado. Asume el riesgo informe, caótico, a la caza de ese otro lado donde habita ese otro tiempo, que desde el principio del relato confronta la visión del artista con el reloj del bien portado crítico.

El instrumento, el saxofón, es perseguidor de una realidad que sea digna de nombre, es más que eso: es un saxo que está contra el tiempo, ese tema obsesivo para el *jazzman*. Objeto-instrumento-vía-de-paso-puerta-sujeto hacia la búsqueda metafísica. (Si no lo fuera es porque está “completamente deformado por el lado del alma”) (87). Gracias a él, en los breves momentos de música extra-ordinaria, Johnny queda fuera, desprendiéndose del mundo de Bruno, rumbo al real *out of nowhere*. Lugar en el tiempo donde es posible y comprensible una frase desconcertante para los cautivos del orden: “Esto lo estoy tocando mañana” (89). La contradicción entre los tiempos verbales muestra que Johnny vive una experiencia en donde la propia contradicción pierde su sentido. En realidad, soplando el saxo, Johnny consigue vislumbrar un universo poroso, una realidad-esponja, el mundo simbólico: constelaciones simultáneas, que en ocasiones (como en el último diálogo con Bruno), intenta describir con un lenguaje aparentemente destrozado, caótico e incoherente. La música le concede la vivencia

pasajera de un tiempo que es una negación del tiempo y que después, caído en sí mismo, la intenta recuperar en vano mediante la droga o el alcohol.

El *jazz*, sobre todo por su esencia improvisadora, ha sido una analogía usada por Cortázar para su sentido de la realidad:

Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa [...] un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palindromas [...] esa respiración de esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables [...] Clevel tiene razón, la realidad es flexible y porosa y la separación escolástica entre física y metafísica pierde todo su sentido tan pronto como nos negamos a aceptar lo fijado (*La vuelta al día en ochenta mundos* 1: 7).

La característica fundamental de la esponja es, por supuesto, su estructura de malla o de telaraña. Está llena de agujeros y no se puede determinar si los vínculos están separados por los agujeros o los agujeros separados por los vínculos, los que determinan la imagen de la esponja. Porque está compuesta de agujeros, su naturaleza es paradójica: su existir está en relación con todo lo que está y no está lleno al mismo tiempo. La esponja exhala inhala otredad. Aunque una mano cualquiera la estrujara, ésta seguiría llena de aire y no de sí misma; por eso, se orienta irrevocablemente a ser sensible para con lo que no es. Decir que la realidad, el significado o el ser es poroso como una esponja equivale a enunciar que lo conocido está entrelazado a lo desconocido. Un sentido poroso implica una visión inestable y cambiante del conocimiento, y como éste es una dimensión humana, implícitamente se estaría afirmando lo mismo para el ser, que nunca se contenta ni se siente satisfecho con lo establecido. Parece, entonces, que avanzara perpetuamente hacia aquello que no se es, hacia un mundo que aún no existe pero que puede existir en los intervalos, en los huecos, en los intersticios de la realidad porosa. Cuando lo real se vuelve poroso, es decir, cuando el poder de la imaginación perfora imágenes reales que habitan en la percepción ordinaria, la mente, en ese momento, entra en el dominio del ensueño, paradoja-esponja del estar en el mundo sin estar, pues se ha entrado al intervalo, paraíso gobernado por las entre-visiones.

En “El perseguidor”, el personaje de Johnny tiene eso que los psicólogos llaman paravisiones [...] ese sentimiento de fractura del tiempo [:] “Esto lo estoy tocando mañana” o cuando cuenta que en el metro entre tres estaciones de golpe se da cuenta que ha estado pensando en dos minutos una serie de cosas que si luego las desarrolla en el tiempo corriente le llevaría contarlas veinte, treinta minutos. Y eso es lo que le preocupa [...] Lo que le pasa a Johnny me pasa a mí con mucha frecuencia [...] son los casos en que [uno] queda sometido a una especie de pasividad total mientras lo llevan a un destino determinado. En ese momento se produce en mí el fenómeno de la distracción. Evidentemente hay en mí algo que se desplaza, por ejemplo, y me pongo a pensar, como me ocurrió el otro día entre las estaciones Ségur y Duroc, en el año ´42, una vez que me fui a la selva de Misiones con un amigo y me pasé cazando y haciendo vida salvaje en la frontera con Paraguay [...] y el fenómeno que se presenta es que (y aquí soy absolutamente formal) de golpe hay algo, un click, que me dice que estoy llegando a mi estación. Pasaron dos estaciones. Reloj en mano se puede comprobar que el viaje duró dos minutos diez segundos. Cuando salgo de ese estado de distracción, si yo desarrollara en este tiempo todo lo que he estado pensando –es lo que le pasa a Johnny- se necesitaría por lo menos media hora ¿Cómo puedo revivir todo eso en algo más de dos minutos?; ¿cómo funcionan esos tiempos? (*Conversaciones con Cortázar* 55-6)

En ese diálogo final entre Bruno y Johnny, como casi siempre en Cortázar, la puerta (como los puentes y las galerías) es la abertura metafórica, la invitación al pasaje:

Sí, a veces la puerta ha empezado a abrirse [...] Bruno, toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin. Una nada, una rajita (144). Yo tenía mi saxo... y mi sexo, como dice el libro. Todo lo que hacía falta. Trampas, querido... porque no puede ser que estemos tan cerca, tan del otro lado de la puerta... (145). Sobre todo no acepto a tu Dios [...] Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más porque no le he rezado nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese... (146)

Si Johnny lo logra a través de la música, Julio Cortázar lo hace a través de la escritura. En su ensayo “El estado actual de la narrativa en hispanoamérica” da cuenta de su interés por la literatura fantástica y su “sentido crítico me hacía hallar lo misterioso y lo horrendo en terrenos muy diferentes de los tradicionales”. Sin las lecturas de autores fantásticos, en especial de Poe, “no me hubiera sentido con esta predisposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me impulsa a escribir presentándome este acto como la única forma posible de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*” (96), visto como

zonas de la realidad que el *homo sapiens* prefiere ignorar o relegar al desván de las creencias animistas o primitivas, de las supersticiones y de las pesadillas [...] hay momentos de mi vida (y no son excepcionales; pueden producirse durante un viaje en metro, en el café o a mitad de la lectura de un periódico) en los que por

un instante dejo de ser el que habitualmente soy para convertirme en una especie de pasadizo. En mi interior o fuera de mí se abre de repente algo, un inconcebible sistema de receptáculos hace que la realidad se torne porosa como una esponja: durante un momento, por desgracia breve o precario, lo que me rodea deja de ser lo que era o yo dejo de ser quien soy o creo que soy, y en ese terreno en que las palabras sólo pueden llegar tarde e imperfectas para intentar expresar lo que no puede expresarse todo es posible y todo puede rendirse (97).

El sentido de la creación literaria de Cortázar es navegar en un mundo donde está eliminado el falso orden de causalidad objetiva del *antes* y *después* como explicación para la manera de ser o de producirse las cosas (personaje, historia, trama). Esta nulificación orienta al lector a despertar una necesidad de ensueño. Porque Cortázar escribe para alterar la pasividad de la conciencia del lector a fin de despertar en él el mismo sentido de extrañeza (*extrañamiento*), de inacabamiento (*falencia*) que le mueve a escribir, esto es a buscar su ser en la fabulación de lo otro.

En “El perseguidor” el descolocamiento que Johnny experimenta, propiciado por la música, es para él una salida, un vuelo, un irse fuera del espacio y del tiempo, el encuentro con lo otro que es él mismo, la plenitud momentánea del ser desenmascarado, libre y auténtico. Pero, después, la caída, la frustración de no poder permanecer en ese territorio, en la zona alterna: “Bruno, yo me voy a morir sin haber encontrado..., sin... [...] Sin haber encontrado –repite-. Sin haber encontrado... [...] Me parece que he querido nadar sin agua. [...] Me pareció... pero hay que ser idiota... me pareció que un día iba a encontrar otra cosa” (144-5).

Para Cortázar este fracaso se debe a la incapacidad del ser humano de aprehender la experiencia de que “las cosas o los hechos o los seres cambian por un instante su signo, su etiqueta, su situación en el reino de la realidad racional”, porque no hay posibilidad de otra.

Recibir una carta con un sello rojo en el preciso momento en que suena el teléfono y el olfato percibe un olor a café quemado puede convertirse en un triángulo que no tiene nada que ver con la carta, la llamada o el café. Al contrario, es a causa de ese triángulo absurdo y aparentemente casual que se introduce furtivamente algo más, la revelación de una decepción o de la felicidad, el verdadero significado de un acto cometido diez años antes o la certidumbre de que en un futuro inmediato va a suceder algo determinado [...] En mi caso casi nunca estoy a la altura del mensaje, del signo que esas constelaciones intentan transmitirme (“El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica” 98-9).

La imposibilidad del salto decisivo, conduce a Johnny a tal desesperación que destruye convencionalidades musicales, que no cesa de destruirse a sí mismo, que rompe instrumentos, que los pierde. Una vez perdió su saxo en el metro. Pero después se entiende por qué: en el metro el *jazzman* vive también la experiencia del otro tiempo¹¹⁸, que *Amorous*, fue capaz de darle por un instante. En el metro no necesita el instrumento. Como el propio Johnny dice, “es como estar metido en el reloj” (98), de la misma manera que el elevador le parece también “un ascensor de tiempo” (93): en ambos tiene la misma sensación que le produce el vuelo del *jazz*.

¹¹⁸ En el texto *Conversaciones con Cortázar* de Ernesto González Bermejo, al hacer referencia a *Octaedro* libro publicado en 1974, Cortázar afirma: “el metro, ese “árbol de Mondrian” [...] me fascina enormemente. La infinidad de combinaciones posibles. Debe estar también el hecho de que es subterráneo y se conecta con arquetipos jungianos: son los infiernos. El metro es un infierno que visitamos en vida” (46).

La búsqueda de la anulación de lo sólito del tiempo, confiere un aspecto vital en los momentos en que el artista se abandona por completo a la improvisación. Busca un acceso que no puede explicar en términos racionales. Son, los del abandono, momentos epifánicos que nada tienen que ver con el Dios de Bruno:

Está lo que tú y los que son como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo del dentífrico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería [...] muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío (142).

La aparente incoherencia de esos “recuentos de experiencias fascinantes pero que se quedan a mitad del camino” (106) no anula la fuerza crítica con la que Johnny cuestiona la concepción de realidad de Bruno. Éste, aunque se sacuda al oírlos (“En ese momento estoy seguro de que Johnny dice algo que no nace solamente de que está medio loco”) (98), los borra, los nulifica, los disuelve en cuanto se siente seguro en su rutinaria realidad (“se va a borrar como siempre apenas esté en la calle y me meta en mi vida de todos los días”) (98), o bien los justifica al señalar que Johnny está bajo los efectos del alcohol, la marihuana o en estado de alucinación.

Esos momentos visionarios que Johnny experimenta y que Bruno intenta camuflar para protegerse de la denuncia que contienen contra su visión del mundo y su manera de insertarse a él, lo revelan a él mismo, al interpretar, en un testimonio privado –fuera de la biografía publicada- el verdadero sentido de la música de Johnny. Música que impacta, que trasciende los límites estéticos en los que Bruno, hábilmente, la encasilló en su texto. *Amorous*, donde todo converge, revela el sentido de toda una existencia que se define por la búsqueda desesperada de un sentido más allá de la rutina y del acomodo del orden, y que en visiones fugaces deja ver lo otro, para más tarde caer y una vez más intentar un encuentro quizá imposible. La grandiosidad humana y artística de Johnny reside en ese querer, hasta la muerte, otra posibilidad distinta a lo establecido, lo que da a su existencia un destino apocalíptico, revelado, anunciado, en *Amorous*.

Ligada a la grabación de *Amorous* se presenta una extraña visión –la del campo de urnas- e igualmente extraño el incidente en el hotel. Uno antes y otro después. De los otros momentos extra-ordinarios del artista, sólo aparecen datos indirectos: primero, la grabación con Miles Davis en Cincinnati, recordada por Bruno, de pasada, en la primera

escena de la narración, para ilustrar la preocupación de Johnny por el tiempo; después, en la segunda escena de la narración, la grabación de *Willow tree*, narrada por Art Boucaya en el estudio de la marquesa; en la tercera escena, apenas se entre-ve el sentido de la música ejecutada en la sala Pleyel, a través del monólogo de Bruno, y sólo entonces se pasa directamente al momento de *Amorous*. Bruno transcribe las palabras de Art, que había presenciado todo: Johnny hablando reiteradamente de un campo de urnas que había encontrado; la dificultad de hacerlo tocar, hasta que, de repente, “Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar de una manera que te juro no había oído jamás” (114). Después vendría el incendio en el hotel provocado por Johnny, que quizá fuese un intento frustrado de suicidio¹¹⁹, para terminar ingresado en un hospital. Ahí Johnny le cuenta a Bruno su visión de las urnas, el que una de ellas podría ser la suya. “Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece” (117). La grabación, por lo anterior, parece ser parte esencial, centro-mandala, de una secuencia que inicia con la visión de las urnas y termina cuando Johnny prende fuego al hotel que habita. Es la versión musicalizada, la visión apocalíptica de Johnny. La premonición de lo que sigue.

“Secuencias. No sé decirlo mejor, es como una noción de que bruscamente se arman secuencias terribles o idiotas en la vida de un hombre, sin que sepa qué ley fuera de las leyes clasificadas decide...” (128). Así introduce Bruno al lector para dar cuenta

¹¹⁹ La sugerencias del suicidio que hace Cortázar tanto en “El perseguidor” como en *Rayuela* hacen necesario explicitar el tema comentado por él en una entrevista concedida a Evelyn Picón Garfield. “Siendo muy joven nunca estuve directamente tentado a suicidarme, pero frente a situaciones de desdicha personal, frente a problemas, a los que no les veía mucha salida, siempre me parecía que la hipótesis del suicidio era excelente porque era un perfecto recurso para salir del paso en una situación de emergencia. Y no solamente no le tenía ningún miedo sino que la idea del suicidio me era perfectamente natural [...] Yo pienso que la noción de suicidio en la primera parte de mi obra está un poco condicionada por mi propio sentimiento, mi aceptación del suicidio [...] me reía mucho de esa especie de espanto al suicidio [...] [que] a mí me parecía totalmente natural (*Cortázar por Cortázar* 91).

acerca de una terrible *secuencia*: la muerte de Bee, anunciada ya en la visión siniestra de las urnas y del engaño que sufre Johnny al pensar que una de esas urnas es la de él cuando parece, que en realidad, se trataba de la de su hija. Y es Johnny el que quiere morir para comprobar si después de la vida el tiempo se eterniza, si la búsqueda metafísica, llevada hasta el final, logra el encuentro ansiado. Pero quien muere es su hija y él con ella. Espiritualmente, es el principio –real- del fin del genio. Bruno comenta el suceso: “Como en los equipos de fútbol y en las comisiones directivas, parecería que el destino nombrara siempre algunos suplentes por si le fallaran los titulares” (128). Desde este punto de vista, se comprende la reacción, en apariencia incoherente y absurda, del artista, al enterarse de la muerte de su hija Bee. Por un lado, Johnny se lamentará a través de imágenes obtenidas del libro del *Apocalipsis*: “Bruno, ella era como una piedrecita blanca en mi mano. Y yo no soy nada más que un pobre caballo amarillo, y nadie, nadie, limpiará las lágrimas de mis ojos”. A Bruno le “repugnan las frases baratas”, pues le “parece haberlo leído en algún sitio”, así que para él, las palabras de Johnny han “sonado como una máscara”: “así de hueco, así de inútil”. Aunque finalmente Bruno reconoce que “lo de la piedrecita blanca, [sea] la oración fúnebre de Bee, muerta en Chicago de neumonía” (129-30). En seguida, Johnny “se ha puesto a insultar lentamente a los responsables de la grabación de *Amorous*, sin mirar a nadie pero clavándonos a todos como bichos en un cartón nada más que con la increíble obscenidad de sus palabras”. Hechos que demuestran como, para él, la visión apocalíptica del campo de urnas se vincula a la música que parece expresarla.

Más tarde, en el diálogo que sostiene con Bruno, a lo largo de las calles de París, se referirá a una nueva visión que había tenido en el campo de urnas y que expresa su

búsqueda solitaria, que parece ser premonición de lo que sería su muerte en soledad: “Es terrible andar entre las urnas y saber que no hay nadie más, que soy el único que anda entre ellas buscando” (141). Y de nuevo parece acentuarse el aspecto apocalíptico de la visión, ahora con la presencia de seres fantásticos y amenazadores: “se veían gigantes con cascos como en el cine, y en las manos unos garrotes enormes” (141); relacionados, posiblemente, con lo que “está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? [:] El nombre de la estrella es Ajenjo –dice Johnny, hablando para sus dos manos-. Y sus cuerpos serán echados en las plazas de la grande ciudad” (138).

La referencialidad del *Apocalipsis de Jesucristo*, inserta en la configuración de “El perseguidor” es evidente pues permea todo el texto. En cuanto el lector toma el cuento, a lo primero que se enfrenta, después de leer el título y la dedicatoria, es a un primer epígrafe obtenido del libro de Juan el evangelista: “Sé fiel hasta la muerte” (85). La sentencia, en el último libro del *Nuevo Testamento*, es parte de una mayor idea: Juan le escribe a la Iglesia de Esmirna¹²⁰ una de las visiones que representa la revelación de Jesucristo a través del ángel mediador: “Sé que sufres y eres pobre, y sin embargo, eres rico. Sé cómo te calumnian los que pretenden ser judíos y no lo son, pues su sinagoga es la de Satanás. No tengas miedo por lo que vas a padecer. El diablo meterá a algunos de ustedes en la cárcel para ponerlos a prueba. Serán diez días de prueba. *Permanece fiel*

¹²⁰ Según Bernardo Hurault, traductor, presentador y comentarista de *La Biblia Latinoamericana*, “La Iglesia de Esmirna reúne a hombres pobres en una ciudad riquísima. En realidad es rica ante Dios, que la va a probar para que dé más frutos.” (495).

*hasta la muerte*¹²¹ y te daré la corona de la vida [...] El vencedor no tiene nada que temer de la segunda muerte” (2: 9-11)¹²².

En seguida, el lector se percata de que el cuento es un texto profético que inicia en el atardecer de una *estrella* y que termina con la muerte de ésta. A lo largo del cuento aparecen analogías que Bruno hace al comparar a Johnny con un *ángel*, y en uno de los episodios más importantes de la narración, el del Café Flore, el músico y su silla son vistos como a *Cristo* en su *cruz*. Incluso el propio Bruno se ve a sí mismo como a un evangelista.

En cuanto a la alusión de “piedrecita blanca”, hecha en el cuento para simbolizar a Bee, en el *Apocalipsis* aparece como una recompensa: “Al vencedor le daré un maná misterioso. Le daré también una *piedra blanca* con un nombre nuevo grabado en ella que sólo conoce el que lo recibe” (2: 17)¹²³. Mientras que “caballo amarillo”, imagen usada por Johnny para simbolizarse a sí mismo frente a su hija, en el texto profético aparece contextualizada en la narración de apertura de “Los siete sellos”: al ser abierto el cuarto sello por el Cordero, se “presentó un caballo verdoso. Al que lo montaba lo llamaban *Muerte*, y detrás de él iba otro: el *Mundo del Abismo*. Se le dio poder para exterminar a la cuarta parte de los habitantes de la tierra por medio de la espada, el hambre, la peste y las fieras.” (6: 7).¹²⁴

¹²¹ El uso de cursivas es personal con el propósito de destacar la frase usada como epígrafe. Este mismo soporte se usa en las demás frases del cuento vinculadas a el *Apocalipsis*.

¹²² Según el comentarista la “cifra diez es propia del tiempo en que dominan los malos. Así se anuncia una prueba de corta duración. La *segunda muerte* es la condenación eterna.” (495)

¹²³ Según Hurault: “La piedra blanca es un presagio de felicidad. El nombre nuevo significa la renovación [...] *Un maná misterioso*: para el que le es fiel, Cristo se hace fuerza y fuente de vida.” (495).

¹²⁴ Al color verde, por combinación, se le relaciona con el amarillo. Según el comentario bíblico, los tres caballos, que aparecen después del que monta el vencedor, “representan la guerra, el hambre y las

En ese último diálogo entre Bruno y Johnny (que poco a poco se va *saliendo* de la coherencia lingüística que exige la racionalidad temporo-espacial), el músico, así nada más, y después de maldecir al biógrafo por un juego de palabras usado en el libro (“–Y a propósito: muy ingenioso lo que has escrito sobre el saxo y el sexo, muy bonito el juego de palabras. *Six months ago. Six, sax, sex.* Positivamente precioso, Bruno. Maldito seas, Bruno.”) (137), le dice al crítico: “*El nombre de la estrella es Ajenjo*” (138).

La estrella, como imagen apocalíptica, es usada por Juan para anunciar los mensajes que Cristo desea enviar a la humanidad (1:16). Mientras que los versículos referentes a los “cadáveres [...] tendidos en la plaza de la Gran Ciudad” (11: 8), se refiere a la muerte de “los dos apóstoles más célebres, Pedro y Pablo, ambos muertos en la ciudad grande, Roma, en los años 64 y 67”, según el comentario bíblico (504).

Un poco más adelante se sabrá la noticia de la muerte de Johnny. Y nada cambió. El perseguidor ha muerto en Nueva York, la gran ciudad, con la máscara puesta. La biografía ha quedado intacta; las mujeres de Johnny buscaron nuevos hombres; los músicos se reacomodaron en nuevos cuartetos o quintetos, quizá grabaron discos; Bruno sigue su vida: “Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia.” (150). La esperanza del encuentro, no es más que una estrella estrellada en la penuria de quien ha sido fiel hasta la muerte en su búsqueda. Y se ha ido, montado en el caballo cabalgado por el señor del abismo. La piedra blanca se deslizó de sus manos y perdió el rumbo.

Con la muerte de Johnny ya no habrá el peligro de que el caos debilite la forma del mito. Sin embargo, es el propio testimonio –íntimo- de Bruno el que proporciona la perspectiva adecuada para una lectura crítica y desmitificadora de la biografía mítica de Johnny, que de cierto modo se *lee* también al leer el texto. Estas dos lecturas marcan dos posturas: por un lado Bruno justifica la configuración que le ha dado a la biografía a

epidemias, las grandes plagas que aquejan a la humanidad pecadora, y que hacen sentir a los hombres que necesitan salvación.” (500).

través de sus valores; por otro revela la impostura, la deformación que la forma mítica impone al sentido del arte y de la existencia del *jazzman*.

Aún así, por su aspecto de revelación, el relato se vincula al mito, aspecto que permite acceder a la significación simbólica de su estructura. La construcción literaria en “El perseguidor” se funda en las relaciones particulares entre el narrador y lo narrado: los dos mundos, el del crítico y el del artista; los dos relatos, la biografía y su revelación; los dos tiempos, el temporal y el atemporal; las dos estructuras musicales, la comercial y la que marca el rumbo de la búsqueda existencial. A ello se suma el que Bruno parece desear, al mismo tiempo, la eliminación del otro (“quizá en el fondo quisiera que Johnny acabara de una vez, como una estrella que se rompe en mil pedazos y deja idiotas a los astrónomos durante una semana, y después uno se va a dormir y mañana es otro día”) y la identificación con él (“envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado”); Johnny es, para él, el “ángel enfermo”, pero también el “hermano” (106). Por momentos parece ser el intérprete más fiel del Johnny, “fiel como el mal aliento” (86): se identifica con él, habla por él, reproduce, como escribano, la verdadera voz del artista. De esta forma es que revela más que en la biografía, revela a Johnny como un perseguidor y no como un perseguido y es que no le queda más que hacerlo de esta forma. La desnudez de Johnny al principio del relato así lo exige y lo vuelve a exigir cuando incendia la pieza del hotel y sale desnudo. Su desnudez revela. Y Bruno, presionado, se instala en el papel de un narrador arquetípico, testigo de una revelación *cuasi* divina, evangelista apocalíptico. Luego de la audición de *Amorous* –y esto es muy significativo–, Bruno toma conciencia de su papel: “Empiezo a parecerme a un evangelista y no me hace ninguna gracia” (126). Su voz parece ser la de Juan el evangelista que no sólo compara a Johnny con Cristo en la

cruz (y la silla con la cruz, como instrumentos análogos del orden), sino que incluso llega a interpretar la destrucción del artista como un martirio:

Me da rabia que Art Boucaya, Tica o Dédée no se den cuenta de que cada vez que Johnny sufre, va a la cárcel, quiere matarse, incendia un colchón o corre desnudo por los pasillos de un hotel, está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos. Sin saberlo, y no como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano con el aire de quien está lavando los pecados del mundo. Sin saberlo, pobre saxofonista, con todo lo que esta palabra tiene de ridículo, de poca cosa, de uno más entre los tantos pobres saxofonistas (126).

Bruno revela tener clara conciencia del desfase entre dos planos: el mundo de lo sagrado y el de la existencia profana de los hombres entre los que Johnny se destruye. O al contrario, porque la vuelta, el giro cortazariano siempre está ahí: “quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros” (122). De este modo la existencia del artista parece afirmar lo humano en un mundo irreal que intenta enmascararse como realidad. Johnny es humano, es un hombre sin grandeza. Paradójicamente, la narración, vista como revelación de la verdadera cara del artista, parece basarse en un relato mítico. Al recurrir a la analogía Bruno parece ser la voz del Teseo de *Los reyes*, el mediocre defensor del *establishment* que penetra en el laberinto para matar al Minotauro. Así, Bruno mata al verdadero Johnny en la biografía. Sin embargo, parece no darse cuenta de que la música del *jazzman* basta para perpetuar un mito natural. La música desenmascara y *Amorous* es la pieza clave que desdobra el sentido de la narración. Y es que en realidad la narración es *Amorous* pues

después de su grabación Bruno toma conciencia de sí mismo: “voy a acabar escribiendo más sobre mí mismo que sobre Johnny [...] y no me hace ninguna gracia.” (126).

La buena nueva es que Johnny ha empezado a morir. Ha muerto ya. La magia ha desaparecido. La búsqueda también, ha quedado en cero y eso significa también el final de la existencia, el fracaso de la abolición del tiempo y con ello el de la inmortalidad. Pero Bruno también ha fracasado, su ángel, su esperanza, se ha ido. Ambos han quedado en un hueco.

Al final “El perseguidor”, como toda buena literatura, ha quedado intacto. Siempre significará más. Siempre implicará a alguien más. Y lo cierto es que aquí estamos leyendo, hablando, escribiendo acerca de Cortázar, o mejor aún, leyendo, hablando, escribiendo a Cortázar. Como lectores desembocamos en nuestros propios viajes textuales para convertir la lectura una vez más en la confrontación ritual en la que tú y yo y nosotros compartimos por un momento, en el otro, la ilusión del encuentro con el significado, de una interpretación plena y satisfactoria, que no es más que una búsqueda... una persecución constante.

Bitácora

¿Por qué diablos hay entre nuestra vida y nuestra literatura una especie de <muro de la vergüenza>? En el momento de ponerse a trabajar en un cuento o una novela el escritor típico se calza el cuello duro y se sube a lo más alto del ropero. A cuántos conocí que si hubieran escrito como pensaban, inventaban o hablaban en las mesas de café o en las charlas después de un concierto o un match de box, habrían conseguido esa admiración...

Julio Cortázar

La vuelta al día en ochenta mundos (1967)

El lector tiene la posibilidad de poder transitar por todos los textos con libertad de lectura e interpretación. Mas, ¿de dónde obtiene la guía de tránsito?, ¿la direccionalidad que requiere para no perderse entre tanta letra, oración, párrafo, tanta pieza que hay que armar? Alguien responderá que para eso está ahí la teoría y sus postulados, el método y la metodología, pero ¿y bastan?

Y si el lector decide navegar para después bucear, es aún peor. El mar es inmenso y se parece al inconsciente, por lo que esconde. Si se anima, ¿será pirata?, ¿o sólo pasajero de cómodo crucero? Eso no importa, si el lector sabe que los navíos tienen un

punto vélico, un lugar de convergencia donde todas las heterogeneidades son posibles y nunca fortuitas, cualquiera es bueno.

Sucede entonces que ese lector –mi paredro- decide aventurarse a la mar (se acuerda de que el Gran Cronopio quería ser marino y no profesor), se hace del traje de buzo imaginando las profundidades. Pero, ¿cómo saber hasta dónde sumergirse? Porque ni será basto el oxígeno y la destreza tampoco; o la valentía. Recuérdese que en el film *Azul profundo* el protagonista se arrobó tanto con su experiencia que acabó por renunciar a su vida terrestre para ser-mar. Y ahí te quiero ver.

Ya decidido mi paredro construyó senderos, vías de tránsito, para encontrar el puerto donde anclan los navíos que misteriosamente guardan sus puntos vélicos. Eran muchos y todos tan formaditos que se parecían a los libros en posición de librero. Seleccionó el mejor (pequeño, seguro, atrayente), subió, ahí se uniformó –según el patrón de Hermes- y se procuró una buena inmersión. Bajó, mas no lo necesario. Hacía falta un cable grueso e inoxidable que lo ayudara sin agotarse demasiado. Pero carecía de tal bondad. Así que decidió ir hacia aguas más claras; y allá en el fondo –no muy profundo-, encontró perlas maravillosas y con sólo algunas (las perlas se resbalan entre los dedos, su forma lo permite) subió a la superficie con la intención de reunir las en un collar. Pero le faltaba el hilo -como le faltó el cable. Así que se despojó de su traje y abandonó el barco. Sabía que era necesario llamar a su Eros geográfico y hacerse a la tarea de buscar por todos los rincones de su mundo lo que le faltaba. Mientras, los rostros velados de los sentidos-perlas aguardaban con paciencia, con el cariño que suelen aguardar los libros antes de ser revividos, antes de desentrañar sus misterios.

Mi paredro pensó en la causalidad, en lo primero, lo previo. La imagen del ovillo era la causa que buscaba para una aventurada reinmersión y para construir un collar que mantuviera unidas a las perlas. Y a esa figura le puso por nombre escritor. Con él regresó al mar, bajó (en el sitio indicado por el escritor, que sabe) jalándose vía cable, y admiró. Se encontró con lo que todo cronopio suele encontrarse: extrañas criaturas, mesetas, abismos, maravillas sin fin. Así obtuvo la visión que necesitaba. Luego, al regresar, ensartó el collar.

Se cuelga los sentidos-perlas gracias al escritor-hilo, para admirarse con ellos en el espejo, y en su mirada ve reflejada la imagen imborrable del intersticio-mar. Con todo ello se sienta mi paredro a la máquina que todo lo ordena y decide iniciar el mejor de los viajes –el interior. Se viste de cosmonauta y se monta en una autopista plagada de paradores con café, bifurcaciones, árboles a lo lejos, territorios sospechosos. En todos ellos anda y se detiene, avanza y se regresa.

Julio Cortázar es su fiel cómplice, el mejor acompañante en el tránsito por los textos. Porque sucede que mi paredro, que es terriblemente inseguro, alberga en su alma los más descarnados miedos. Con él se sentía seguro: se avanza en la literatura si se comprende la vida la escritor. Sólo de esta forma se atreve a realizar semejantes aventuras: ingresar en territorio literario, abrir los cuentos, meterse en ellos para ser en el *otro*, aceptar la mutación, salir triunfante y además escribir lo vivido, empresa compleja, sí.

Mi paredro, al leer hace veinte años un cuento de Julio Cortázar, rió. Y esta acción tan poco conocida en la actualidad, lo llevó a querer más la carcajada. Así que se puso a leer todo lo cortazariano. Decidió –años después-, formalizar todo lo aprehendido

(no sin antes pensar que tal “formalización” pudiera experimentarse como una alta traición hacia el que le había enseñado que la seriedad, la estructura y el formato, ahogan). Buscó guía en su Hermana, la Hermeneuta Mayor y en las voces recomendadas por ella. Construyó andamios sin tener la seguridad de que por sobre ellos pudiera construir algo. No sé si mi paredro renunció a su obra negra e hizo otra en el aire, o no. Y es que con los paredros nunca se sabe.

Y con Eros como sombra, colocó cuadros del Gran Cronopio por toda su casa, lo nombró patrono del hogar y protector de las pequeñas esperanzas. Entonces, se obligó al placer de recopilar toda suerte de textos, periódicos, caricaturas, fotos, films documentales, discos, impresiones de la Internet (las que más). Hasta fue capaz de contactarse con una anciana abuela de no se quién que le mandó de Buenos Aires todo lo que se publicó a raíz de los veinte años de la ausencia del Gran Cronopio. Después de tan ardua tarea se sentó a esperar, las esperanzas deben crecer. Ahí quedó todo aquello acunado por el tiempo. Se añejaron, como el buen vino. Luego vendría la recuperación, la lectura, el reinicio: tiempos de tarea (la motivación se la debe en mucho a la Hermana Hermeneuta).

Y con Julio, siempre con Julio, empezó a poner a prueba la sospecha de que es posible establecer una refiguración de segundo grado. “La refiguración de la refiguración”, que no “la mímesis de la mímesis”. Es decir, Cortázar ha refigurado sus propios textos con la intención de guiar el lector, por el país de la invención. Las llaves, las claves para acceder a la casa que ha sido tomada, la respuesta al acertijo que suele ser cualquier noche que se ponga boca arriba, la capacidad para comprender que hay que dejarse poseer por Charlie Parker si se desea llegar a la tierra de los demonios no sólo se

encuentra en los cuentos, hay que ir siempre más lejos, buscar. Y en esas lejanías está Cortázar, hombre de bondad, le ha dado eso y más a mi paredro... incluso su nombre.

Mi paredro se ayudó del cable-Cortázar y encontró el hilo que cruza tres cuentos. Ese hilo se llama la búsqueda del escritor. Cortázar que busca, sin saber cómo, salir de la casa-prisión-cotidiana. Cortázar que busca romper hasta con el patrón del sueño y “soñar hacia delante”. Cortázar que busca, engañado por la impostura de la máscara, el cielo sin saber que está dentro de él. Y ese Cortázar está en los cuentos, en cada personaje, en cada acción, en toda la narración. Toda su vida, desde su gótico-niño, hasta el vividor parisino, está ahí. Vida y obra son una sola cosa (¿?). (La inseguridad de mi paredro siempre será notable, lúdica, incluso).

Se pone de fiesta pues parece que ha descubierto algo que siempre ha estado ahí. Así que mi paredro –que ya habla glíglíco- está ahora bailando tregua y catala. Refiguró la refiguración de la configuración que procede de la prefiguración. ¿Y qué es todo eso?, pregunta Polanco. No sé muy bien, responde Calac, pero parece que quiere decir que un escritor se sienta a escribir con todo lo que él es. Escribe cuentos maravillosos, anda por ahí diciéndole a todo el mundo qué son esos cuentos, de dónde vinieron, para dónde van. Entonces llega un lector, de esos que les gusta mucho bucear, y lee no sólo el cuento, sino que hasta se lo cuelga y lo luce como si de él fuera, pues así lo siente. Luego, lee y releo lo que ha dicho el escritor y cae en la cuenta que eso que se ha puesto a divulgar por todos los caminos mediáticos posibles acerca de sus narraciones, son su vida transfigurada en literatura y sus mecanismos de recepción.

Mi paredro se admira de haber escrito un texto de múltiples variaciones para un mismo tema (agradece a su Eros geográfico). Son casi cuatrocientas páginas –que eran

blancas-, las ha llenado de puntitos negros para sólo decir que vida y obra son una misma cosa. Y cada cosa, para Julio Cortázar, es un vidrio que junto a otros suelen formar figuras caleidoscópicas, siempre cambiantes, distantes y cercanas a la visión de quien busca descentrarse al mínimo pre-texto.

Bibliografía General

I. Obras citadas

1.1. Bibliografía sobre Hermenéutica

Calvo Martínez Tomás y Remedios Ávila Crespo, eds. “Autocomprensión e historia”.

Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación. Trad. José Luis García Rúa.

España: Anthropos (Colección Autores, Textos y Temas: Filosofía), 1991.

Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana, 1992.

---. *De hermenéutica y otros menesteres*, ms.

---. *La hermenéutica: una teoría práctica para la acción*. México: Universidad Iberoamericana Plantel Laguna, 1992.

---. *Neohermenéutica y crítica literaria*, ms.

Ricoeur, Paul. “Autobiografía intelectual”. *Sí mismo como otro*. Trad. Patricia Wilson. Argentina: Nueva Visión, 1997.

---. “Del lenguaje, del símbolo y de la interpretación”. *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez. 8ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1970.

---. “El círculo entre narración y temporalidad”. *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. 1. Trad. Agustín Neira. España: Ediciones Cristiandad (Libros de Europa), 1987. 3 vols.

---. “La metáfora y el símbolo”. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de*

sentido. Trad. Graciela Monges Nicolau, México: Universidad Iberoamericana, 1985.

Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. México: Paidós, 1991.

1.2. Bibliografía sobre el Cuento

Cortázar, Julio. "Alegría del cronopio". *Historias de cronopios y de famas*. 1962. 25^a ed. Argentina: Editorial Sudamericana-Planeta, 1992.

---. "Así se empieza". "Del sentimiento de no estar del todo". "Del sentimiento de lo fantástico". "Vocabulario mínimo para entenderse". *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. Vol 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols.

---. "Algunos aspectos del cuento". 1963. "Irracionalismo y eficacia". 1949. *Obra crítica*. Vol 2. Ed. Jaime Alazraki. España: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.

---. "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica". 1976. *Obra crítica*. Vol. 3. Ed. Saúl Sosnowski. España: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.

---. *Rayuela*. 1963. Ed. Andrés Amorós. España: Cátedra (Letras Hispánicas), 1986.

---. "Del cuento breve y sus alrededores". *Último round*. 1969. Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. 14^a ed. México: Siglo XXI Editores, 1996. 2 vols.

---. "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". 1967. *Último round*. 1969. Vol. 2. Diagramación de Julio Silva. 14^a ed. México: Siglo XXI Editores, 1996. 2 vols.

García Flores, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista de la Universidad*

de México, vol. 21, núm. 7, marzo 1967: 10-13. Reimpreso en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega-Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 706-710.

Harss, Luis. "Cortázar o la <cachetada metafísica>". *Mundo Nuevo* (París), 7, 1967: 57-74. Reimpreso en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega-Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 608-702.

Rest, Jaime, *Novela, cuento y teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Biblioteca Fundamental del Hombre Moderno), 1971.

1.3. Bibliografía directa de Julio Cortázar

Cortázar, Julio. "Casa tomada". *Bestiario*. 1951. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1991.

---. "La noche boca arriba". *Final del juego*. 1956. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1992.

---. "El perseguidor". *Las armas secretas*. 1959. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1993.

1.4. Bibliografía indirecta de Julio Cortázar

Cortázar, Julio, *Cartas: 1937-1983*. Ed. Aurora Bernárdez. Argentina: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 2000. 3 vols.

---. "Bruja". 1943. "Estación de la mano". 1943. "Llama al teléfono, Delia". 1938.

"Retorno de la noche". 1941. *Cuentos completos*. Prol. Mario Vargas Llosa. Vol.

1. México: Alfaguara, 2001. 2 vols.
- . “Diario para un cuento”. *Deshoras*. 1982. México: Nueva Imagen, 1983.
- . “El hombre en el escritor”. Texto basado en las preguntas de Rita Guibert. *Life*. En español. México. 7 de abril de 1969.
- . “Axolotl”. “Una flor amarilla”. *Final del juego*. 1956. México: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1992.
- . “Declaración jurada”. *Imagen de John Keats*. 1941. España: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1996
- . “Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion”. “Gardel”. “Volviendo a Eugenia Grandet”. “Noches en los ministerios de Europa”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols.
- . “Casilla del camaleón”. “Morelliana, siempre”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. Vol. 2. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores, 1986. 2 vols.
- . “Las babas del diablo”. *Las armas secretas*. 1959. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1993.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop. *Los autonautas de la cosmopista*. Un viaje atemporal París-Marsella. 1983. México: Alfaguara (Alfaguara Hispánica), 1994.
- . *Los premios*. 1960. España: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1993.
- . *Los reyes*. 1949. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1992.
- . “El existencialismo”. “Surrealismo”. 1947. *Obra crítica*. Vol. 1. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.

- . "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*". 1949. "Muerte de Antonin Artaud".
1948. "Rimbaud". 1941. "Un cadaver viviente". 1949. *Obra crítica*. Vol. 2.
Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.
- . "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica". 1976. *Obra crítica*. Vol. 3.
Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.
- . "Ahí pero dónde, cómo". *Octaedro*. Argentina: Editorial Sudamericana, 1974.
- . *Rayuela*. 1963. Ed. Andrés Amorós. España: Cátedra (Letras Hispánicas), 1986.
- . *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega-Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos), 1992.
- . *Salvo el crepúsculo*. México: Editorial Nueva Imagen, 1984.
- . *62/Modelo para armar*. 1968. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1993.
- . "Para una espeleología a domicilio". *Último round*. 1969. Vol. 1. Diagramación de Julio Silva. 15ª ed. México: Siglo XXI editores, 2001. 2 vols.
- . "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano". "Las tejedoras". "Más sobre escaleras". "/ que sepa abrir la puerta para ir a jugar". *Último round*. 1969. Vol. 2. Diagramación de Julio Silva. 15ª ed. México: Siglo XXI editores, 2001. 2 vols.
- . *Un tal Lucas*. 1979. México, Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1990.

1.5. Bibliografía de entrevistas a Julio Cortázar

- García Flores, Margarita. "Siete respuestas de Julio Cortázar". *Revista de la Universidad de México*, vol. 21, núm. 7, marzo 1967: 10-13. Reimpreso en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Consejo

Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 706-710.

González Bermejo, Ernesto. *Conversaciones con Cortázar*. México: Hermes, 1978.

Harss, Luis. “Cortázar o la <cachetada metafísica>”. *Mundo Nuevo* (París), 7, 1967: 57-74. Reimpreso en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 608-702.

Picón Garfield, Evelyn. *Cortázar por Cortázar*. 2ª. ed. México: Universidad Veracruzana (Serie Humanidades), 1981.

Poniatowska, Elena. “La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas”. (1975).

Periódico Pulso, 7-8 de marzo de 2004, sec. El País: 5-B.

Prego, Omar, *La fascinación de las palabras*. Muchnik, Barcelona, 1985.

1.6. Videografía periodística

Julio Cortázar-A fondo. Escritor y director: Joaquín Soler Serrano. 1977. Serie: *A Fondo*. Radio y Televisión Española. ETV-Madrid.

1.7. Biobibliografía sobre Julio Cortázar

Couste, Alberto. *El lector de... Julio Cortázar*. España: Océano (Serie Especial), 2001.

Goloboff, Mario. *Julio Cortázar: la biografía*. México: Seix Barral, 1998.

1.8. Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar

Arrigucci, Davi Jr. *El alacrán atrapado: la poética de la destrucción en Julio Cortázar*. (1973). Trad. Romeo Tello G. México: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar-

- Universidad de Guadalajara-Dirección de Literatura, Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Julio Cortázar), 2002.
- Bravo, Víctor Antonio. *La irrupción y el límite*. México: Universidad Autónoma de México, 1988.
- Corutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional, 1972.
- Cousté, Alberto. *El lector de... Julio Cortázar*. España: Océano (Serie Especial), 2001.
- De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Goloboff, Mario. *Julio Cortázar: la biografía*. México: Seix Barral, 1998.
- Harss, Luis. "Cortázar o la <cachetada metafísica>". *Mundo Nuevo* (París), 7, 1967: 57-74. Reimpreso en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica. Eds. Julio Ortega y Saúl Yurkievich. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 608-702.
- Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto. Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Fondo Editorial Tierra Adentro 240), 2002.
- Ontañón de Lope, Paciencia. *En torno a Julio Cortázar*. México: Universidad Autónoma de México, 1995.
- Picón Garfield, Evelyn. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1975.
- Piglia, Ricardo. "Sobre Cortázar". *Crítica y ficción*. España: Anagrama (Colección

- Argumentos), 2001.
- Yurkievich, Saúl. “La imaginación soberana”. *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1997.
- Zavala, Lauro. “Realidades múltiples en la lectura de Julio Cortázar”. *Humor, ironía y lectura*. Las fronteras de la escritura literaria. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, 1993.

1.9. Hemerografía crítica sobre Julio Cortázar

- Castillo, Abelardo. “Las armas secretas del cuento”. *El Clarín* 10 de febrero de 1994, sec. Anticipos: 8.
- García Márquez, Gabriel. “El argentino que se hizo querer de todos” (1984). *La Jornada* 13 de febrero de 1994, sec: “Perfil de la Jornada”: III.
- Fuentes, Carlos. “Quisimos tanto a Julio”. *La Jornada* 13 de febrero de 1994, sec: “Perfil de la Jornada”: IV.
- Prieto, Adolfo. “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”. *Capítulo*. Entrega 51, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, julio de 1968: 27 pp.

1.10. Videografía documental sobre Julio Cortázar

- Cortázar*. La Zona., 1994. Director: Tristán Bauer. Textos: Julio Cortázar. Voces: Julio Cortázar y Alfredo Alcón. Actuación: Hugo Carrizo y Agustín Goldschmidt. Producción: Instituto Nacional de Cinematografía Argentina, Fundación Banco Mercantil, Tistán Bauer (La Zona). Argentina, 1994. Duración:80min.

1.11. Bibliografía auxiliar

Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1997.

Bajtin. Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. España: Taurus (Teoría y Crítica Literaria), 1989.

Berendt, Joachim E. *El jazz*. De Nueva Orleans a los años ochenta. 4ª ed. Ed. Günther Huesmann. Trad. Jas Reuter. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2ª ed. México: Editorial Porrúa, 1988.

Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. México: Hermes, 1988.

Borges, Jorge Luis. “La pesadilla”. *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1986.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica, 1999

Carpentier, Alejo. “Los pasos perdidos”. *Obras completas*. Ed. María Luisa Puga. Vol. 2. México: Siglo XXI Editores (Creación Literaria), 1983. 3 vols.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1998.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. España: Alianza-Emecé (El libro de Bolsillo), 1999.

Enciclopedia Cultural. 2ª ed. Vol. 1-9. México: Editorial Hispanoamericana, 1963. 20 vols.

- Entwistle, William J. y Eric Gillett. *Historia de la literatura inglesa*. De los orígenes a la actualidad (500 d. C. a 1960). Trad. Florentino Torner. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero. *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), 1992.
- Fernández-Checa, Felipe Alonso. *Diccionario de Alquimia, Cábala, Simbología*. España: Master, 1993.
- Frazer, James George. *La rama dorada*. Magia y Religión. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Freud, Sigmund. "Naturaleza de lo psíquico". *Esquema del psicoanálisis*. México: Paidós (Biblioteca de Psicología Profunda), 1991.
- . "El delirio y los sueños en la <Gradiva>, de W. Jensen". *Psicoanálisis del arte*. 7ª ed. México: Alianza (El Libro de Bolsillo), 1984.
- . "Lo siniestro". *Obras completas*. Vol. 3. Trad. Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- González Torres, Yolotl. *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. México: Larousse (Referencias), 2000.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol 2, España: Debate, 1998. 2 vols.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. España: Taurus Ediciones (Teoría y Crítica Literaria), 1987.
- Jaspers, Karl. *Filosofía de la existencia*. España: Planeta-Agostini (Obras Maestras del

- Pensamiento Contemporáneo), 1993.
- Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- La Biblia. Versión para Latinoamérica. 73ª ed. Traducida, presentada y comentada por Bernardo Hurault. España: Editorial Verbo Divino, 1995.
- Laplanche, J. Y J.-B. Pontalis. "Inhibición, síntoma y angustia". *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Labor, 1979.
- Lowe, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1989.
- Mandoki, Katya. *Prosaica*. Introducción a la estética de lo cotidiano. México: Grijalbo (Interdisciplinaria), 1994.
- Mateos, Agustín. *Etimologías grecolatinas del español*. México: Editorial Esfinge, 1976.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos, 1980.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 3ª ed. México: Premiá Editora (La red de Jonás-Estudios), 1987.
- Tolstoi, León. "La muerte de Iván Ilich". *Cuentos escogidos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- 1.12. Bibliografía en red
- Dylan Thomas. "Poemas". <http://www.dylanthomas.com/> (Recuperado el 4 de julio de 2005)
- Masaccio. "Obra plástica". www.ed-dolmen.com. (Recuperado el 4 de octubre de 2004)

Julio Cortázar. "Poemas". www.juliocortazar.com.ar/ (Recuperado el 9 de mayo de 2002)

II. Obras consultadas

2.1. Bibliografía de Julio Cortázar

Cortázar, Julio *Cuentos completos*. Prol. Mario Vargas Llosa. México: Alfaguara, 2002.

2 vols.

---. *Diario de Andrés Fava*. 1950. México (Alfaguara Literaturas/Biblioteca Julio Cortázar, Vol. XXI), 1995.

---. *Divertimento*. 1986. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1992.

---. *El exámen*. 1950. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1987.

Cortázar, Julio, prol. y trad. 1956. *Eureka*. Por Edgar Allan Poe. España: Alianza Editorial, 1997.

---. *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. 1965. España: Ediciones Destino, 2002.

---. *Historias de Cronopios y de Famas*. 1962. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1992.

---. *La isla final*. 1976. 2ª ed. Trad. Montserrat Conill. Eds. Jaime Alazraki. Ivar Ivask y Joaquín Marco. España: Ultramar, 1989. 3 vols.

---. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores (Edición de Bolsillo), 1986. 2 vols.

- . *Libro de Manuel*. 1973. México: Alfaguara (Alfaguara Literaturas), 1988.
- . *Nicaragua tan violentamente dulce*. 1983. 5ª ed. aumentada. Buenos Aires: Muchnic Editores, 1984.
- . *Obra crítica*. Eds. Saúl Yurkievich-Jaime Alazraki-Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara (Biblioteca Julio Cortázar), 1994. 3 vols.
- . *Prosa del observatorio*. Fotografías de Julio Cortázar con la colaboración de Antonio Gálvez. Barcelona: Lumen (Pocas Palabras), 1999.
- . *Queremos tanto a Glenda*. 1980. 5ª ed. México: Editorial Nueva Imagen, 1987.
- Cortázar, Julio y Julio Silva. *Silvalandia*. 1975. Diseño: Julio Silva. México: Alfaguara (Biblioteca Cortázar), 1996.
- Cortázar, Julio. “Adiós, Robinson”. “Nada a Pehuajó”. *Teatro*. México: Katún, 1984.
- . *Territorios*. 1978. 3ª ed. México: Siglo XXI Editores, 1984.
- . *Todos los fuegos el fuego*. 1966. España: Pocket-Edhasa, 1984.
- . *Último round*. 1969. Diagramación de Julio Silva. México: Siglo XXI Editores (Edición de Bolsillo), 1996. 2 vols.

2.2. Hemerografía de Julio Cortázar

- Cortázar, Julio. “Corrección de pruebas”. 1972. Prol. Juan Villoro. *Revista Letras Libres* marzo de 1999: 60-69.
- . “Cortázar inédito, Cortázar ilustrado”. Texto de Alejandro Margulis. Fotos: Daniel Pessah. *Revista La Nación* noviembre de 1997: 44-48.
- . “Fonocarta inédita”. *Revista La Jornada Semanal* domingo 15 de abril de 1990: 20.

2.3. Audiografía de Julio Cortázar

“Por él mismo”. *Julio Cortázar*. Disco de vinil-Casete de audio. Grabado en París para AMB por Julio Cortázar en febrero de 1970.

“Voz Viva de América Latina”. *Julio Cortázar*. 1968. 3ª ed. revisada y corregida. Servicio de Lenguas Extranjeras de la Radiodifusión-Televisión Francesa. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Voz del Autor), 1997.

2.4. Biobibliografía sobre Julio Cortázar

Donoso, José. *Historia personal del <bomm>*. Chile: Alfaguara (Textos de Escritor), 1998.

Monterroso, Augusto. *Pájaros de Hispanoamérica*. México: Alfaguara, 2002.

Peri Rossi, Cristina. *Julio Cortázar*. Barcelona: Ediciones Omega (Vidas Literarias), 2001.

2.5. Bibliografía crítica sobre Julio Cortázar

Berasátegui, Blanca. “Julio Cortázar”. *Gente de palabra*. España: Plaza y Janés, 1987.

Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. *Otra flor amarilla*. Antología: Homenaje a Julio Cortázar. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Cortázar), 2002.

Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. *Visiones cortazarianas*. Historia, política y literatura hacia el fin del milenio. México: Aguilar (Nuevo Siglo), 1996.

Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. *Visiones cortazarianas II*. Un horizonte entero: la cultura a fin de milenio. México: Aguilar (Nuevo Siglo), 1998.

- González Dueñas, Daniel. *Las figuras de Julio Cortázar*. México: Editorial Aldus (Colección Las horas situadas), 2002.
- Lemaître, Monique J. “Julio Cortázar y la novela no escrita”. *Texturas*. Ensayos de crítica literaria. México: Editorial Oasis (Colección Alfonso Reyes, no. 8), 1986.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura*. México: Premiá Editora (La red de Jonás-Estudios), 1985.
- Uriz, Francisco J., prologador. *Manual de cronopios*. Ilustraciones de José Luis Largo. Madrid: Ediciones de la Torre (Alba y Mayo-Narrativa), 1992.
- Scholz, Laszlo. *El arte poética de Julio Cortázar*. Argentina: Ediciones Castañeda, 1977.
- Veinte autores para Cortázar. *Queremos tanto a Julio*. 1984. México: Editorial Nueva Imagen, 1986.

2.6. Hemerografía crítica sobre Julio Cortázar

- Aguilera Díaz, Gaspar. “Julio Cortázar”. *Revista Tierra Adentro* julio-agosto de 1992: 29-31.
- Alatraste, Saltiel. “Encuentros con Cortázar”. *Periódico La Jornada* domingo 13 de febrero de 1994, secc.: Perfil V.
- Amuchastegui, Irene. “El amor secreto de Cortázar”. *Revista La Nación* enero de 1998: 22-26.
- Anaya, José Vicente. “La poesía que leíamos en 1968”. *Revista La Jornada Semanal* domingo 9 de enero de 1994: 28-32.
- Baron Supervielle, Odile. “Recordando a Julio Cortázar”. *Periódico La Nación* 12 de octubre de 1997, secc.: Cultura 3.

Boldy, Steven. "Andrés Fava: Del lado de acá". *Periódico La Jornada* domingo 19 de noviembre de 1995, secc.: La Jornada Semanal: 10.

Cabral, Nicolás. "Geografía del juego". *Revista La Tempestad* 6 de mayo de 1999: 23-25.

Celorio, Gonzalo. "Prefiguraciones". *Periódico La Jornada* domingo 19 de marzo de 1995, secc.: La Jornada Semanal: 8.

"Cortázar, cronopio mayor". *Revista Encuentro* febrero-marzo de 1988: 28-30, 57.

De la Fuente, Daniel. "Viaje al centro del mandala". *Revista La Tempestad* 6 de mayo de 1999: 26-27.

Díaz Betancourt, José. "A 20 años de muerto, el cronopio mayor no ha dejado de crecer". *Periódico La Jornada* domingo 15 de febrero de 2004: 2 a.

---. "El albacea literario de Cortázar presentó cuanto inédito del escritor". *Periódico La Jornada* miércoles 18 de febrero de 2004, secc.: Cultura 3 a.

Derbez, Alain. "Lo que se desprende de mirar un libro". *Revista La Jornada Semanal* domingo 15 de abril de 1990: 22-24.

Dorfman, Ariel. "Los múltiples retornos de Julio Cortázar". *Revista Proceso* 12 de noviembre de 2000: 76.

Duncan, Cynthia. "Lo fantástico en la literatura hispanoamericana". *Revista Plural* febrero de 1994: 33-40.

"Epístola del Cronopio". *Periódico La Jornada* domingo 14 de marzo de 2004, secc.: Cultura: 3 a.

"Escritores evocan a Cortázar". *Periódico Pulso de San Luis* domingo 15 de febrero de 2004, secc.: País: 5-B.

Espinoza, Jorge Luis. "Recordando a Cortázar". *Periódico El Independiente* domingo 15

- de febrero de 2004, secc.: Cultura: 1.
- Fuentes, Carlos. "Cortázar: un duelo de dos miedos". *Revista Nexos* diciembre de 1994, secc.: Cabos Suelos: 31-33.
- Fuentes, Vilma. "¿Encontraría a *La Maga*?". *Periódico La Jornada* 14 de abril de 2002, secc.: Cultura: 3 a.
- García Aguilar, Eduardo. "La literatura latinoamericana en la encrucijada". *Revista La Jornada Semanal* domingo 11 de septiembre de 1994: 18-23.
- Gilly, Adolfo. "Las aporías de Julio Cortázar". *Periódico La Jornada* martes 17 de febrero de 2004, secc.: La Jornada de en medio: 3 a.
- Guillén, Fredo. "Para Cortázar, en su altura...". *Revista La Jornada Semanal* domingo 18 de agosto de 1991, secc: Retablo Semanal: 3-4.
- Henderson, Carlos. "Rayuela, novela polifónica". *Revista Universidad de Guadalajara* otoño de 1993: 77-82.
- Kociancich, Vlady. "Coincidir en la ausencia". *Revista de la Jornada Semanal* domingo 14 de abril de 1991, secc.: Retablo Semanal: 3-4.
- "Libro-disco reúne <Narraciones y poemas> de Cortázar con su voz". *Periódico Pulso de San Luis* lunes 13 de junio de 2005, secc: 5-1.
- López Aguilar, Enrique. "Julio Cortázar y la fotografía". *Periódico La Jornada* domingo 13 de octubre de 2002: 4-5, 16.
- Machover, Jacobo. "Cortázar, cronopio ausente". *Cambio 16 México* 21 de febrero de 1994: 10-16.
- Malinow, Inés. "La vida de un escritor". *Periódico La Nación* 14 de diciembre de 1998, secc: Cultura 8.

- Marimón, Antonio. "Un dibujo imposible". *Revista La Tempestad* 6 de mayo de 1999: 31-34.
- Martínez, Tomás Eloy. "Instantáneas de Cortázar". *Revista Día Siete* 188: 21-24.
- Mejía, Mauricio. "Unos rounds con Julio Cortázar". *La Revista* 15 de marzo de 1994: 62-65.
- Méndes Guédez, Juan Carlos. "La escritura del río (conversación con José Balza)". *Revista Los Universitarios* junio de 1991: 23-27.
- Mendoza Vázquez, Issac. "Julio Cortázar: el riesgo de decirlo todo". *Revista La Jornada Semanal* domingo 14 de agosto de 1994, secc: Libros: 12-14.
- Moch, Jorge. "Todas las cartas la carta". *Periódico La Jornada* domingo 13 de octubre de 2002, secc.: La Jornada Semanal: 10-11-
- Montalbetti, Jean. "Todos los juegos el juego". *Periódico La Jornada* domingo 19 de marzo de 1995, secc.: La Jornada Semanal: 2.
- Monterroso, Augusto. "Julio Cortázar". *Periódico La Jornada* domingo 2 de junio de 2002, secc.: Cultura: 12 a.
- Montes-Bradley, Eduardo. "Biografías de solapa". *Periódico La Jornada* domingo 13 de octubre de 2002: 2-3.
- Munguía, Jacinto. "Cortázar, una presencia infinita". *La Revista* 18 de octubre de 2004: 60-64.
- Nieto, Rodolfo. "Julio Cortázar" *Periódico La Jornada de San Luis* 27 de agosto de 2000, secc: Cultura y Espectáculos: 14.
- Ortega, Julio. "<Aura> y la nueva escritura autobiográfica". *Revista Los Universitarios* noviembre de 1993: 13-15.

Poniatowska, Elena. "Julio Cortázar, el escritor más querido de América". *Periódico La*

Jornada domingo 22 de febrero de 2004, secc.: La Jornada de en medio: 3 a.

Portilla, Enrique. "Julio Cortázar, las páginas de su diario". *Periódico Reforma* 30 de

abril de 1995, secc.: El Ángel: 2-C.

Prego Gadea, Omar. "La fascinación de las palabras". *Periódico La Nación* domingo 24

de agosto de 1997, secc.: Cultura 8.

---. "Los fetiches". *Periódico La Nación* domingo 24 de agosto de 1997,

secc: Cultura 8.

"Primer monumento a Cortázar en Europa". *Periódico La Jornada* viernes 27 de mayo de

2005, secc: Cultura: 6 a.

Quintero, Ednodio. "Pasajeros en tránsito: Julio Cortázar". *Periódico La Jornada*

domingo 1 de octubre de 1995, secc.: La Jornada Semanal: 16.

---. "Una propuesta para el próximo milenio". *Revista La Jornada*

Semanal domingo 14 de marzo de 1993: 17-22.

Ramírez, Sergio. "El que nunca deja de crecer". *Periódico La jornada* martes 18 de junio

de 2002, secc.: Cultura: 14 a.

"Recuerdan a Cortázar en Lima". *Periódico Pulso de San Luis* sábado 21 de agosto de

2004, secc: 8-E.

Reinoso, Susana. "Cortázar revive a la luz de sus propias palabras". *Periódico La Nación*

12 de octubre de 1997, secc.: Cultura 4.

Silva Cáceres, Raúl. "La ilusoria reconciliación chilena: <Chili, le dossier noir> de Julio

Cortázar. M. Muchnik y RaúlSilva C.". *Periódico La Jornada* 23 de febrero de

1990, secc.: La Jornada Semanal: 14.

Soler, Jordi. “Del *ringside* al sax”. *Revista Día Siete*. 24 de octubre de 2004: 32-34.

Soria, Antonio. “El perseguidor Oliveira”. *Periódico La Jornada* domingo 13 de octubre de 2002, secc.: La Jornada Semanal: 8-9.

Stavans, Ilan. “Ajedrez para idiotas”. *Revista de la Jornada Semanal* domingo 22 de agosto de 1993: 27-28.

---. “Julio Cortázar: el teatro dentro del teatro”. *Revista La Jornada Semanal* domingo 30 de abril de 1994: 23-26.

Steinsleger, José. “Instrucciones para entender a Cortázar”. *Periódico La Jornada* domingo 13 de octubre de 2002, secc.: La Jornada Semanal: 4-5.

Valdez Robles, José Julio. “Bordear la laguna con el <Bestiario>”. *Periódico La Jornada* lunes 22 de noviembre de 2004, secc: La Jornada de en medio: 3 a.

Vázquez, María Esther. “Cortázar en vivo y en directo”. *Periódico La Nación* domingo 16 de octubre de 1994, secc: Cultura 3.

Villoro, Juan. “Instrucciones para (no siempre) llegar a Cortázar” *Revista Los Universitarios* enero de 2001: 7-9.

2.7. Bibliografía iconográfica sobre Julio Cortázar

Cortázar. Iconografía. Investigación y selección de fotografías: Alba C. de Rojo.

Selección de textos: Felipe Garrido. Prólogo y cronología: Armando Pereira.

México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Zampaglione, Héctor. *El París de Rayuela*. Homenaje a Cortázar. España: Lunweg Editores, 1997.

2.8. Bibliografía y Hemerografía sobre Hermenéutica

Cancino, César. "Entrevista con Gianni Vattimo". *Revista La Jornada Semanal* domingo 18 de febrero de 1990: 15-21.

Prado, Gloria. *Hermenéutica* ms.

---. *Hermenéutica y lectura crítica*. Simposio sobre escritoras mexicanas. Universidad de Arizona, Tucson. 7-10 de noviembre de 1996.

---. *La neo-hermenéutica* ms.

---. *Texto y lectura: laboratorio y práctica de campo* ms.

Ricoeur, Paul. "La función simbólica de los mitos". *Finitud y culpabilidad*. Trad. Alfonso García Suárez y Luis M. Valdés Villanueva. Argentina: Taurus, (Taurus Humanidades/Filosofía), 1991.

Vattimo, Gianni. "El arte: de la estética a la historia". *Revista La Jornada Semanal* domingo 3 de septiembre de 1993: 24-29.

2.9. Bibliografía y Hemerografía sobre Estudios Literarios

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2ª ed. corregida y aumentada, México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios), 1970. 2 vols.

Fernández Moreno, César, coord. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1972.

Goic, Cedomil. "Generación de 1942". *Historia de la novela hispanoamericana*. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso-Universidad Católica de Valparaíso-Chile (Colección Aula Abierta), 1972.

---. "Época contemporánea". *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3.

- Barcelona: Editorial Crítica, 1988. 3 vols.
- Klahn, Norma y Wilfrido H. Corral, comp. *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1991. 2 vols.
- Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*. 12ª ed. México: Editorial Porrúa, 1988.
- Ortega, Julio. “Sobre la crítica”. *Revista de La Jornada Semanal* domingo 31 de octubre de 1993: 16-17.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Filosofía, lenguaje y literatura”. *Revista La Jornada Semanal* domingo 25 de abril de 1993: 16-23.
- Skirius, John, comp. *El ensayo hispanoamericano*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1989.
- 2.10. Bibliografía y Hemerografía auxiliar
- Cardeña, Jaime. “Vampirismo y licantropía revisitados”. *Revista Plural* septiembre-octubre de 1993: 110-111.
- Fernandez, Dominique. “Introducción a la psicobiografía”. *Revista Plural* julio-agosto de 1989: 52-64.
- Fortini, Franco. *El movimiento surrealista*. Trad. Carlos Gerhard. México: Editorial Hispanoamericana, 1962.
- Graves, Robert. “¿Qué es un monstruo?”. *Revista La Jornada Semanal* 8 de octubre de 1989: 28-39.
- López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales,

- Acatlán-Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Maldonado, Carlos. "El inconsciente y el pensamiento mítico". *Revista de la Universidad del Valle de Atemajac* enero-abril de 1988: 3-16.
- Morris, León. *El Apocalipsis*. Buenos Aires: Ediciones Certeza, 1977.
- Moussong, Lazlo. "Los ocho mandatos del vampiro". *Revista Plural* septiembre-octubre de 1993: 16-18.
- Zavala, Lauro. "La ciudad como laberinto". *Revista La Jornada Semanal* domingo 20 de marzo de 1994: 34-37.
- Zgustová, Monika. "Bohumil Hrabal o la melancólica dicha de escribir". *Revista La Jornada Semanal* 6 de agosto de 1989: 24-26.